

Slavica Bruxellensia

Revue polyphonique de littérature, histoire et culture slaves
de l'Université Libre de Bruxelles

n°1 – 15 octobre 2008

Édito

p. 3

Articles

Marta Skwara

Une locomotive folle,
un feu d'artifice interculturel à la Witkacy

p. 6

Aleksey V. Yudin

La mythification des professions
dans la culture traditionnelle des Slaves de l'Est

p. 22

Sarah Flock

Premières réflexions théoriques d'Otomar Krejča,
prémices de son théâtre ?

p. 31

Entretien

avec Marian Pankowski

p. 41

Traduction

Evropané (extraits) de Jiří Adámek

par Sarah Flock

p. 54

Excellensia

p. 64

Recensions

p. 68

Comité de rédaction :

Sarah Flock
Jeremy Lambert (Rédacteur technique)
Dr. Eric Metz
Dr. Jan Rubeš
Katia Vandenborre
Dr. Dorota Walczak (Rédacteur en chef)
Dr. Nadia Zhironova

Contact :

Slavica.bruxellensia@ulb.ac.be

Edito

Dorota Walczak

Ne cherchez pas en vous, en vous il n'y a rien ; cherchez dans l'autre qui est en face de vous - avait coutume de dire à ses acteurs, sans crainte de déplaire, le célèbre réformateur russe du théâtre Konstantin Stanislavskij (1863-1938). En plaçant l'acteur face au miroir, face au personnage qu'il devait incarner et face au public, dans un répertoire d'auteurs si différents que Čekhov, Shakespeare ou Molière, ce dramaturge exceptionnel multipliait savamment les divers côtés de cet « autre » qu'il s'agissait d'interpréter. Stanislavskij demandait alors de puiser dans la « mémoire affective » et de partir d'une matière humaine propre à soi pour créer non seulement une nouvelle qualité du spectacle, mais aussi une présence réelle et palpable.

Voici un nom qui mérite d'être rappelé et un bon exemple d'esprit libre et ouvert pour le premier numéro de « Slavica Bruxellensia » que la Rédaction et tous les auteurs des textes ont la joie de vous offrir à la lecture ! La revue qui se veut slave, comparative et transculturelle se soucie, elle aussi, de cette remise en question du soi par rapport à l'autre dans un raisonnement clair, scientifique mais aussi, pourquoi pas, ludique... Ainsi, dans ce premier numéro, vous trouverez un mélange équilibré de textes et d'éléments biélorusses, polonais, russes, tchèques, serbes et ukrainiens dans un large contexte historique et européen.

Cette fois-ci, le théâtre est à l'honneur. Stanisław Witkiewicz alias Witkacy, Marian Pankowski, Otomar Krejča, Jiří Adámek et Janka Kupala sont tous des gens de théâtre enracinés dans leur propre culture slave mais aussi des auteurs sachant prendre une distance salvatrice par rapport à « l'encombrant ». Venant de différents pays, temps et espaces, ils savent tous réagir à l'actualité du monde et en même temps toucher l'universel.

Dans la foulée, « Slavica Bruxellensia » présente aussi un article sur les anciennes professions slaves (ô combien slaves et théâtrales) et un choix de six recensions d'ouvrages actuels de genres divers.

Les temps changent, « SLAVICA BRUXELLENSIA » est surtout un périodique web, mais il rend hommage à ses prédécesseurs « LA LAMPE VERTE » et « TRANSCULTURES » qui embellissaient à l'époque la vitrine de la Slavistique à l'ULB. Elle rend aussi hommage à l'éminent slaviste et orientaliste belge et polonais qui nous a quitté cette année le professeur Wojciech Skalmowski.

Il me reste une tâche agréable à accomplir, c'est-à-dire remercier les auteurs des textes ainsi que toute l'équipe de la Rédaction pour leur travail et leur enthousiasme sans pareil. Merci aussi à tous ceux qui nous ont encouragés en chemin pour la préparation de ce premier numéro. BONNE LECTURE et rendez-vous pour le prochain numéro, le 15 février 2009 !

Articles

Marta Skwara

Une locomotive folle, un feu d'artifice interculturel à la Witkacy

Écrit par Stanisław Ignacy Witkiewicz en 1923, *Une locomotive folle*¹ est à mes yeux un drame exceptionnel, et ce pour plusieurs raisons. Cela m'a paru évident lors de l'étude de la typologie des personnages² de Witkacy. En effet, dans *Une locomotive folle*, aucun personnage ne parvient à dominer le texte, ni à lui imposer son action ou son interprétation, au contraire de Gyubal Velleÿtar, de Istvan Szentmichalyi, de Jean-Mathieu-Charles Lenragey et de Persa Zwierzontkowska³. Nous trouverons dans *Une locomotive folle* des messieurs et des dames hors du commun aux idées grandioses et aux ambitions inassouvies. Pourtant, ce ne sont pas eux qui nourrissent la trame de l'histoire, ils ne mènent pas non plus l'action, que ce soit dans un sens métaphorique ou littéral. C'est la locomotive. Pourquoi Witkacy place-t-il la machine au centre du drame ? Est-il vraiment, dans son rire sardonique, contre la mécanisation impitoyablement critiquée de la vie ? En mettant la locomotive sur scène, tourne-il en dérision la Forme Pure dans le théâtre ou salue-t-il ironiquement le théâtre naturaliste ? Voici les questions que nous allons tenter d'aborder, afin d'approcher le noyau de la conception artistique de Witkacy.

1 - Le texte français de la pièce sera cité d'après l'adaptation de Alain van Crugten in : Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Théâtre complet II, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 2001, pp. 95-126. En abrégé : [LF], suivi du numéro de page.

2 - J'ai étudié la typologie des personnages dramatiques de Witkacy dont il est question dans l'article : « Tytan Witkacego - Witkacy Tytan » (Le Titan de Witkacy - Witkacy le Titan), in : « PAMIETNIK LITERACKI », 2002, cahier 4, pp. 47-50. J'ai exposé ma proposition dans l'article : « Szaleńcy wśród zmechanizowanych bydła. O bohaterach dramatów Witkacego » (Les fous parmi les bêtes mécanisées. À propos des personnages des drames de Witkacy), in : « PAMIETNIK LITERACKI », 1992, cahier 1, pp. 3-25.

3 - Personnage d'une pièce de Witkacy qui a disparu en 1924. (NdT)

Le fait de mettre la locomotive au centre du drame d'une part, et les jeux intertextuels d'autre part, rendent cette pièce exceptionnelle. Dans *Une locomotive folle*, l'intertextualité acquiert une dimension de parodie de texte littéraire, en particulier de *La Bête Humaine* d'Emile Zola et des « récits ferroviaires » de Stefan Grabiński. Elle flirte également avec les genres populaires, tels que le western et le film policier. *Une locomotive folle* joue, en outre, avec les expériences réelles du public : le souvenir des catastrophes ferroviaires en Occident et en Europe de l'Est, la peur de l'inconnu, mais aussi la fascination de la vitesse et de la nouveauté.

Witkacy devait probablement se rendre compte de la valeur interculturelle de son texte. *Une locomotive folle* était destinée, comme quatre autres pièces, à être présentée en Europe⁴. Une des deux traductions françaises (seule une traduction dans cette langue a survécu à la guerre) a été réalisée par Witkacy et sa femme, la version polonaise n'est ainsi, chose exceptionnelle, qu'une traduction de la traduction. *Une locomotive folle* a été traduite dans une bonne dizaine de langues⁵. Tantôt, comme dans l'édition allemande d'un choix de pièces⁶, elle a été le titre identificateur de toute la série, tantôt elle a constitué un événement éditorial à part⁷, tout en restant une représentation scénique importante. La perspective culturelle n'était toutefois pas déterminante, au contraire de l'audace en matière de mise en scène et des possibilités de financement. C'est pourquoi - comme l'a mentionné Alain van Crugten, l'auteur belge de la première adaptation francophone de la *Locomotive*⁸ après la Deuxième Guerre mondiale - les Français ont rarement mis en scène ce type de pièces, dans lequel une locomotive doit exploser sur scène⁹. Par contre, les Américains ne se sont pas sentis intimidés par la performance (le nombre impressionnant de sept représentations en témoigne) ; la catastrophe devenait même une sorte d'aimant qui attirait les spectateurs (Witkacy le savait et en faisait part dans ses didascalies¹⁰).

Le dernier aspect remarquable du fonctionnement de la *Locomotive* repose sur sa dimension interprétative. Il existe trois interprétations de ce drame. La paternité de deux d'entre elles est attribuée à l'Américain Daniel Gerould et au Polonais Jan Błóński, tous deux auteurs de monographies sur Witkacy, la troisième est de Wojciech Tomasik, auteur d'une monographie sur le chemin de fer dans la littérature polonaise.

Il existe bien évidemment diverses mentions du texte chez d'autres analystes, mais ce sont les trois interprétations évoquées qui constitueront la base de ma réflexion sur la signification d'*Une locomotive folle*. Cette base est d'autant plus frappante que, sous la plume de ces trois écrivains, le texte apparaît non seulement sous une autre facette, mais également que la locomotive y acquiert une symbolique et un statut différents. Qu'est donc la *locomotive folle* de Witkacy ? Ses significations ont-elles encore un rapport avec notre monde, bien plus mécanisé ? Est-ce un texte polonais, européen, ou peut être tout simplement universel ? Exprime-t-il l'angoisse

4 - Degler J., *Noty edytorskie* (Notes éditoriales), in : Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dramaty III* (Dramas III), oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa, 2004, pp. 830-835.

5 - Pour plus d'informations : *Ibid.*, pp. 843-846.

6 - Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Verrückte Lokomotive. Ein Lesebuch mit Bildern des Autors*, (*Une locomotive folle*, anthologie avec illustrations de l'auteur), traduit en allemand par Karl Dedecius, Herausgegeben von Andrzej Wirth, Polnische Bibliothek, Frankfurt am Main, 1985.

7 - Ce fut le cas avec la première traduction américaine du texte, faite sur la base du texte dactylographié polycopié : *The Crazy Locomotive*, traduit en anglais par Daniel C. Gerould, C. S. Dürer, Prude University (Indiana), 1966.

8 - Cf. note 1.

9 - Alain van Crugten, « Witkacy i Francuzi » (Witkacy face aux Français), traduit en polonais par Leonia Jabłkowska, « TEATR », 1975, n° 11, p. 11.

10 - Avant toute remarque des petits esprits mis en scène, il écrivait : « J'ai vu moi-même l'explosion et l'effondrement d'un édifice dans la pièce de Björnson "Au-delà des forces humaines" au Théâtre de Cracovie. Je sais qu'au point de vue technique c'est exécutable. » : *Dramaty III*, Op. cit., p. 589. À propos de la mise en scène américaine : *Ibid.*, p. 842.

de Witkacy (et la nôtre) vis-à-vis du progrès fulgurant ou plutôt la fascination de la technique et de ses possibilités illimitées ? Nous amuse-t-il, nous effraie-t-il ou nous ennue-t-il ?¹¹ *Une locomotive folle* a vu le jour il y a plus de quatre-vingts ans dans un monde sans télévision, ni ordinateur ou téléphone portable.

Commençons par la première ambiguïté : l'attitude ambivalente de Witkacy vis-à-vis du chemin de fer, compris comme une manifestation de la culture matérielle de l'humanité contemporaine. Selon moi, elle conditionne tous les doubles sens de la tragicomédie de Witkacy ou plutôt de « sa pièce sans thèse en deux actes avec épilogue », comme l'indique le sous-titre. Il est impossible d'affirmer de manière univoque que Witkacy admirait et aimait les locomotives d'un amour d'enfant ou qu'il craignait leur puissance dévastatrice. Ses biographes et les chercheurs qui se sont penchés sur son œuvre citent les lettres de son père (des années 1899 et 1900)¹² pour démontrer la fascination du jeune Witkacy pour les trains. De nombreuses photographies, faites par Stani dans son adolescence, confirment cette thèse. Stanisław Okołowicz et Ewa Franczak ont publié plusieurs de ses photographies de locomotives dans leur album¹³, en y ajoutant des commentaires suggestifs. Leurs idées ont d'ailleurs commencé à se frayer un chemin dans le monde de l'interprétation de l'œuvre de Witkacy. Dans son essai *The Crazy Locomotive : Witkacy versus Zola*¹⁴, Wojciech Tomasik les compare aux études détaillées de portraits, qui étaient caractéristiques des impressionnistes français tels que Manet, Monet et Caillebotte. Daniel Gerould a non seulement décrit les fascinations enfantines et adolescentes de Witkacy, mais il a également signalé ses recherches potentielles dans le domaine du chemin de fer. En effet, Władysław Folkierski, l'un de ses précepteurs, était à la base de la construction de la première ligne de train dans les hautes Andes et plus tard responsable de la construction du téléphérique de la station de Zakopane dans les Tatras, la « petite patrie » montagnarde de Witkacy. À ces expériences, Tomasik ajoute les nombreux manuels de chemin de fer, auxquels Witkacy pouvait se référer, dont par exemple : *Handbuch für spezielle Eisenbahn Technik*. Hrsg. H. von Waldegg (Manuel de technique ferroviaire), Leipzig, 1870. L'engouement personnel et l'intérêt scientifique pour le chemin de fer ne constituent pas les seules expériences culturelles de Witkacy. Et Gerould et Tomasik soulignent qu'en 1906 déjà, le père de Witkacy l'avait informé d'une catastrophe ferroviaire en Russie. Toutefois, seul Gerould voit dans cet événement la source de la pièce écrite plus tard par Witkacy. Citons ses propos :

11 – Je considère l'absence de toute mention d'*Une locomotive folle* comme caractéristique d'une récente étude consacrée à Witkacy (Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. [La littérature polonaise moderne. Leśmian, Schulz, Witkacy], Universitas, Cracovie, 2007). Malgré que le chapitre consacré à Witkacy ait clairement une ambition monographique, il omet quelques textes, peut-être en raison du manque de temps et de place (et on a déjà beaucoup écrit sur la *Locomotive*), peut-être aussi parce que la *Locomotive* ne cadre pas tout à fait avec cette interprétation. Si nous pouvons dire que la *Locomotive* s'insère dans une crise de la littérature et que, par rapport à l'épuisement du répertoire de formes et de conventions, il s'agit d'une littérature qui, en s'amusant avec elle-même et en s'auto-parodiant, se fait référence « de biais ». Il est toutefois significatif qu'elle dépasse le jeu de conventions purement littéraires. Elle est tout à la fois, mais pas une « monstrueuse écrivasserie » (voir Markowski M. P., *Ibid.*, pp. 391-392). Elle est une entité extraordinairement compacte dans sa structure, qui sauve Witkacy non seulement d'une « naïve spontanéité », mais aussi de la scénographie bavarde, ce qui peut expliquer le succès qu'il connaît encore aujourd'hui.

12 – Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*. (Lettres à son fils), oprac. Bożena Danek-Wojnowska, Anna Micińska, PIW, Warszawa, 1969, p. 337.

13 – Franczak E., Okołowicz S., *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Contre le néant. Photographie de Stanisław Ignacy Witkiewicz), Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1986.

14 – La première édition de l'essai était internationale, de la même manière que le fonctionnement de la *Locomotive* dans le monde : « *The Crazy Locomotive : Witkacy versus Zola* » (« Une locomotive folle » : Witkiewicz versus Zola), « EXCAVATIO », 2001, n° 1-2, réédition in : « PAMIETNIK LITERACKI », 2002, cahier 4. Je cite la dernière version du texte, intégrée à la monographie de Tomasik : *Ikona nowoczesności – kolej w literaturze polskiej* (L'icône de la modernité : le chemin de fer dans la littérature polonaise), Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław, 2007, pp. 153-176.

L'idée d'une locomotive folle tire probablement son origine d'un accident survenu pendant la révolution de 1905, que son père lui a décrit dans une lettre datant du 2 avril 1906 : « Dans "LA RUTHÉNIE", je lis les descriptions de l'étouffement de la révolution et de l'affaire de la grève des cheminots : elles sont effrayantes et étonnantes à la fois. Le train transportant tout le gouvernement révolutionnaire filait à toute allure sous les bombes, à une vitesse de 90 verstes, dans un virage si serré que la mort s'abattait sur la locomotive et que les gens étaient devenus indifférents au fait qu'on leur tirait dessus ou pas car ils s'acheminaient vers la mort d'une manière grave et puissante. Et le machiniste Uchtomski, qui conduisait le train, l'a mené à bon port. Malgré cela, on l'a exécuté. – Quelles gens ! »¹⁵

Tomasik a très justement signalé d'autres catastrophes ferroviaires qui ont pu toucher Witkacy. En tant qu'officier de l'Armée du tsar et puis comme commissaire de l'Armée Rouge, il a vécu à la fois la sauvagerie de la révolution bolchevique et les incroyables catastrophes de chemins de fer qui avaient lieu en Russie. Ici aussi Gerould a remarqué un lien entre ces expériences sanglantes et la création ultérieure de Witkacy. Pour ce faire, il s'appuie notamment sur l'opinion d'Atanazy Bazakbale, le héros du roman *Adieu à l'automne* (1927), qui remettait en question le sens de la résistance aux terribles changements égalitaires qui touchaient les sociétés contemporaines. En effet, la tentative de les renverser allait se passer « comme si quelqu'un mettait un bâton joliment sculpté dans les roues de la locomotive, en essayant de l'arrêter »¹⁶.

Tomasik suggère également que, au terme de son séjour en Russie, à la fin de l'année 1917, Witkacy a pu lire dans la presse russe des articles sur les catastrophes européennes tristement célèbres, comme celle survenue à Modane le 12 décembre 1917. À cause de l'excès de vitesse et de la surcharge, plus de 800 soldats français avaient perdu la vie dans le train qui avait déraillé. Il est possible, toujours d'après Tomasik, que Witkacy ait eu connaissance de la spectaculaire catastrophe de la gare Montparnasse, alors connue de tous, entre autre grâce à la célèbre photographie (sur)réaliste représentant la locomotive suspendue dans le vide. Cette catastrophe a eu lieu 5 ans après la publication de *La bête humaine* de Zola et a ébranlé son optimisme. Symbole du progrès et du triomphe de la technique sur une humanité régie par les lois de l'atavisme, la locomotive s'est transformée en un instrument symbolique d'autodestruction¹⁷.

Nous pouvons dire que, d'une part, Witkacy était fasciné par les locomotives, ce que confirment ses dessins et ses photographies, et que, d'autre part, il pouvait les percevoir comme des instruments de destruction et de triomphe de la machine sur l'homme. Au premier coup d'œil, ces deux positions contradictoires semblent difficilement conciliables. Non seulement les interprétations données par Gerould et

15 – Gerould D. C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz* (Stanisław Ignacy Witkiewicz en tant qu'écrivain), traduit en polonais par Ignacy Sieradzki, PIW, Warszawa, 1981, p. 305, n. 8. Les références à cet ouvrage seront notées en abrégé : [Ger], suivi du numéro de page.

16 – Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni* (L'Adieu à l'automne), oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1992, p. 114.

17 – Voir Tomasik W., *Ibid.*, pp. 162-163. Les références à cet ouvrage seront notées en abrégé : [Tom], suivi du numéro de page.

Tomasik ne résolvent pas le problème mais renforcent encore le nombre d'antinomies. Cependant, Gerould démontre que Witkacy a créé une pièce noire, « le drame du siècle mécanisé ». Dans cette pièce, la folie a déjà été mécanisée et l'asile, habité par une galerie d'individualistes anachroniques, a été mis sur roues. Ce train file à toute vitesse vers l'apocalypse. À la fin, Gerould dit ceci : « Il ne reste que des débris immobiles de la personnalité brisée de l'homme et de la destruction de la machine, fruit de son savoir technique. » [Ger 312]

Pour Tomasik, *Une locomotive folle* est « à n'en pas douter le plus somptueux des documents témoignant de l'enthousiasme de Witkacy pour les trains » [Tom 158], c'est un document qui est né de « la protestation contre les conceptions esthétiques qui mettent sur le même pied d'égalité la science et la pratique artistique, la réception de l'œuvre et la connaissance de la réalité » [Tom 176]. Dans la conclusion de son interprétation, il affirme : « La locomotive de Witkacy devait, comme la drogue, transporter le spectateur dans "un monde complètement différent". » [Tom 176]

Le troisième interpréteur, Jan Błoński (qui ignore totalement l'expérience culturelle de Witkacy liée au transport ferroviaire), affirme que la locomotive est dans cette pièce « une machine dangereuse mais plutôt pacifique »¹⁸ et que le public s'attend plutôt à des complications érotiques entre les quatre héros (deux hommes et deux femmes), sans vraiment se concentrer sur la locomotive. L'action, selon Błoński, se résume à « des démarches visiblement vaines, et donc comiques, des passagers (...) »¹⁹. La catastrophe finale, si tragique dans la lecture de Gerould et un peu psychédélique dans celle de Tomasik, est, aux yeux de Błoński, surtout comique puisque c'est la parodie qui y domine. La pièce est perçue comme une parodie du théâtre des pressentiments et des rêves de Maeterlinck : on aurait pu éviter la catastrophe si Jeanne Gegon, la folle épouse du Garde-Voie, n'avait pas obéi à un fantôme qui, dans son rêve, lui avait ordonné de couper le fil téléphonique.

Les trois interpréteurs proposent trois approches différentes du texte et de son héroïne en titre : la locomotive. Je vais analyser les points les plus importants de leurs interprétations afin de tenter de répondre aux questions posées au début de cet article. Je commencerai par rappeler les idées de Witkacy, ceci étant nécessaire pour saisir le contexte. L'auteur d'*Une locomotive folle* pense que l'art issu du réalisme, et surtout le théâtre naturaliste, n'ont pas de raison d'être. Conformément à sa théorie de la Forme Pure, dans les œuvres d'art contemporain, il n'y a plus de place pour la probabilité psychologique puisque le but de la pièce ne consiste pas en la représentation d'une réalité possible, mais elle doit rendre accessible au spectateur l'expérience du sentiment métaphysique. Cette opinion était étroitement liée à la vision qu'avait Witkacy de l'humanité, telle qu'il l'a présentée en 1919, après son retour de Russie. Sa principale thèse historiosophique, exposée dans le traité *Nouvelles Formes dans la peinture et les malentendus qui en résultent*, affirmait que, depuis la Révolution

¹⁸ – Jan Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk* (Witkacy. Prestidigitateur, philosophe, esthète), Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2000, p. 211.

¹⁹ – *Ibid.*, p. 216.

Française, nous observons une ascension des masses dans la hiérarchie sociale et une démocratisation de la culture, mais qu'en même temps la puissance créatrice des individus disparaît. L'humanité s'achemine vers « le bonheur pour tous », mais le prix à payer pour ce bonheur sera une certaine autosatisfaction et le plaisir écervelé privant l'être humain de sa condition tragique, dans laquelle se reflète sa dignité d'antan. Aujourd'hui, comme l'écrivait Witkacy dans les années 1920, l'homme n'est pas capable d'assouvir ses sentiments métaphysiques par la religion ou la philosophie ; il ne reste plus que l'art comme moyen d'expression du « sentiment métaphysique de l'étrangeté de l'existence ». Pourtant, l'art, tout comme la pensée et la culture humaines, subissent une continuelle standardisation et un nivellement vers le bas parce que leur diversité a cessé d'être fonctionnelle. La production, en ce compris la production culturelle, devient un but en soi, mais, en raison de sa mécanisation et de sa monotonie, elle a de moins en moins de choses en commun avec la création. Cela mène à une crise profonde de la culture ; l'art meurt car les sentiments métaphysiques qui l'ont inspirée par le passé disparaissent et les médias de masse la réduisent au rôle de divertissement populaire. Tout ce que l'artiste peut faire, c'est essayer d'atteindre et de maintenir le plus haut niveau d'expérience et de compréhension du monde, tout en accordant un intérêt (auto-)dérisoire aux derniers représentants de la race des individualistes²⁰, menacés d'être condamnés à la médiocrité dans le monde. Souvent traités de fous ou d'idiots, grotesques dans leur apparence et leur comportement, ils ne parviennent pas à se retrouver dans le monde de la mécanisation et de la grisaille, où l'individualité a remplacé le fétiche qu'était la communauté. Dans un tel monde, la machine, et donc la locomotive, ne devraient être que le symbole d'une bête mécanisation, encore un engin rendant la vie humaine plus facile, plus rapide et plus irréflectie. Or ce n'est pas le cas.

Regardons de plus près *Une locomotive folle*, une pièce « sans thèse », comme l'indique avec provocation son auteur dans le sous-titre, en soulignant en exergue l'absurdité de son œuvre²¹. Les deux protagonistes semblent être le machiniste et le chauffeur de chaudière, mais ils s'avèrent être deux fameux criminels. Ils sont accompagnés de deux partenaires : la plus âgée étant la femme du machiniste, qui a par le passé participé à ses crimes, la plus jeune étant la fiancée du chauffeur de chaudière. Witkacy les place tous les quatre dans une locomotive lancée à toute vitesse, et qui continue à accélérer encore proportionnellement au déroulement de l'action. Bien que les protagonistes n'aient pas de plan concret au départ, trois d'entre eux décident de foncer dans le train qui arrive de face. La femme qui avait des doutes quant à cette décision est poussée hors du train et s'écrase « contre une pompe », ce que confirme son mari Zygfryd Tengier alias

20 – L'(auto)dérision était la manière que Witkacy avait trouvée pour se distancier des procédés modernistes (de la Jeune Pologne). C'était aussi sa façon de surmonter l'inertie de la langue dans le temps, comme disait Saillestan : « Tout a déjà été raconté de bout en bout ». Voir Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Les cordonniers* (trad. De Erik Veaux), in : *Théâtre complet II*, Op. cit., p. 13.

21 – Le premier dit : « No more rum » (trad. : Plus bizarre). C'est signé « Billy Bones » dans *L'île au trésor*. On peut estimer que c'est probablement plus pervers qu'il n'y paraît. Ce ne sont pas des propos de Billy Bones. Il s'agit d'une inscription de son livre, aussi mystérieux qu'absurde, trouvé par le petit garçon qui est mêlé à la recherche du trésor (voir Robert L. Stevenson, *Treasure Island*, KGO, Wrocław, 2004, p. 480). Pour le deuxième, il s'agit d'une citation du « Manuel pour les machinistes furieux » de la plume du grand garçon continuellement occupé à imaginer d'excellentes blagues pour son public. Il dit : « VI. Des femmes coupables se tiennent loin des machines ; en aucun cas, il ne faut les emmener avec soi dans la locomotive ».

Trefaldi²² avec une satisfaction évidente. Le trio de fous se prépare à entrer en collision avec le train n° 50 au carrefour appelé Dumbell-Junction à l'américaine²³. Entre-temps, les passagers essayent en vain d'éviter la catastrophe. Il semble donc que la pièce puisse être vue sous au moins trois angles : comme la parodie d'un drame naturaliste, comme une imitation de l'art populaire (surtout le cinéma) ou comme la parabole de la mécanisation de la vie, qui constitue un des principaux maillons de la réflexion historiosophique de Witkacy. À chacun de ces niveaux, la locomotive doit remplir un rôle important, mais trompeur. On pourrait se demander pourquoi la locomotive a été représentée de manière naturaliste dans une parodie de l'art naturaliste ? Pourquoi est-ce justement la locomotive qui a été choisie comme indicateur de la convention de l'art populaire ? Dans quel sens peut-elle être incorporée à un discours-clé sur l'avenir de l'humanité ? Puisque la pièce est hautement ironique et incroyablement comique, de telles questions ne trouvent pas facilement de réponses et les interpréteurs de Witkacy ne facilitent pas la tâche aux lecteurs ou aux spectateurs. Błoński ne peut se retenir de souligner le comique de la langue, en citant les jeux de mots, comme ceux qui apparaissent dans le dialogue entre la femme du machiniste et l'amante du chauffeur de chaudière :

Sophie : [...] Hier je l'ai trompé avec le sous-conducteur du Nord-Express. Et lui, il n'a même pas bougé.

Julie : Qui ? Votre mari ? Ou le sous-conducteur ? [LF 102]

Dans l'interprétation de Błoński, *Une locomotive folle* est surtout une pièce très comique admirablement composée, dans laquelle la locomotive ne joue pas le rôle le plus important. Gerould, lui, se concentre sur les éléments tragiques et prophétiques de la pièce et n'accorde pas une attention particulière à l'aspect comique (en vérité, il ne remarque pas certains jeux de langage, ce que démontre sa traduction de la *Locomotive*), insistant surtout sur « le voyage destructeur en locomotive folle ». Dans l'analyse des éléments parodiés de cette pièce, Tomasik ne parvient pas à résoudre la principale contradiction. Elle repose sur la tension grandissante entre les mécanismes de la parodie, utilisés par Witkacy dans le but de dévoiler les diverses conventions « ferroviaires » dans la vie et dans l'art, et la fascination suggérée pour les trains. Or, parodier ce par quoi nous sommes fascinés n'est-il pas contradictoire ?

Afin de résoudre les contradictions, je commencerai par la comparaison de la représentation de la locomotive dans le roman naturaliste et dans *Une locomotive folle*. En citant Zola et les analyses de son œuvre, surtout celles de Marco Barola, Tomasik affirme clairement que la scène finale de *La Bête Humaine* constitue une preuve supplémentaire de l'amour de Zola pour le progrès. Le titre le démontre : la bête se rapporte à l'homme et non à la machine. La thèse

22 – C'est un des meilleurs exemples de la « franchise choquante » des héros de Witkacy. Ils sont ici compris, comme l'a conçu Alain van Crugten, « du point de vue de la psychologie des profondeurs et justifiée sur le plan esthétique, (...) les personnages (...) découvrent les motifs internes de leurs initiatives, qui ne sont en rien limités par la moralité conventionnelle ou par les habitudes culturelles » (A. van Crugten, *Technika i styl dramaturgii S. I. Witkiewicza* [La technique et le style de la dramaturgie de S. I. Witkiewicz], traduit en polonais par T. Kędzierska. in : « PRZEGLAD HUMANISTYCZNY », 1977, n° 10, pp. 36-37). Ils ne sont pourtant pas des humains. Alain van Crugten en a écrit plus sur la construction « antipsychologique » des personnages dans sa monographie intitulée *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Edition L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971. À propos des héros d'*Une locomotive folle* : Cf. *Ibid.*, pp. 254-255.

23 – Malgré l'américanisme apparent, ce sont des réminiscences de *Demon rucha* (Le démon du mouvement) de Grabiński. Comme l'affirme Błoński (*Op. cit.*, p. 214), on pourrait voir dans ce nom une allusion au cycle classique de Charles Dickens *Mugby Junction* (L'embranchement de Mugby).

du roman naturaliste repose sur l'éloge du progrès, qui, comme la locomotive, fait avancer l'humanité, indépendamment de l'impulsion ou du lourd héritage génétique. Ainsi, dans la dernière scène du roman de Zola, le train sans conducteur et bondé de soldats ivres avance à toute allure et apparaît non comme le symbole d'une catastrophe inévitable de l'humanité abasourdie, mais comme le signe du triomphe du progrès sur la nature atavique de l'homme, sur la « bête humaine ». Witkacy semble parodier le champ de significations propres à Zola, en appelant sa locomotive : « la bête », « la bête de fer », « la bête filant à toute vitesse », « la machine enragée », « le petit tas de ferraille », ce qui démontrerait que son attitude vis-à-vis de la locomotive est différente, comme s'il n'en percevait ni la beauté ni l'optimisme. La locomotive est présentée de la sorte dans les didascalies de son premier acte :

La scène représente la partie arrière d'une locomotive et la partie avant du tender. La jonction tombe un peu à droite du milieu de la scène. La locomotive peut être géante, d'un type encore inconnu. (...) Le régulateur est bien entendu du côté droit. L'intérieur de la machine est très bien éclairé par deux lanternes. On aperçoit les tringles, tuyaux et manettes de commande luisant à la lumière des lanternes. Le foyer ouvert répand de la lumière et des flammes en jaillissent. [LF 99]

Il dépeint plutôt un objet effrayant et gigantesque qu'un objet d'admiration. Le fait que le modèle de la locomotive put être alors « encore inconnu » suggère une part de fantaisie ou du moins une distance par rapport à la convention naturaliste. Mis à part ce seul élément, la scène devait être aménagée de manière naturaliste et son naturalisme devait renforcer et dévoiler l'appareil cinématographique :

Les personnes stationnant près de la locomotive par terre doivent être visibles jusqu'à mi-corps. Les décors au fond de la scène doivent provenir d'un appareil cinématographique projetant des images sur l'écran : on placera cet appareil derrière la locomotive. Au commencement, le fond est immobile et représente la gare. Dès que le train se met en marche, le fond commence à se mouvoir vers la gauche (vue prise du train en marche). [LF 99]

Ainsi, le spectateur ou le lecteur imaginaire fait face à une immense machine dangereusement vivante. Dans son introduction à l'édition américaine d'*Une locomotive folle*, Gerould écrit ainsi : « Witkiewicz puts the machine on the stage, turns it on, and lets us see where it will lead »²⁴ (trad. : Witkiewicz met la machine sur scène, met le contact et nous laisse voir où elle nous conduit). Dans la phrase suivante de son commentaire, l'interprétation se substitue à la description : « The machine is a self-destructive machine – it blows itself up » (trad. : La machine est une machine auto-destructrice : elle va exploser d'elle-même). En effet, il est très difficile de trouver dans le texte des

²⁴ – Gerould D. C., Introduction to *The Madman and the Nun and Other Plays* (Introduction au « Fou et la nonne » et autres pièces), translated and edited by Daniel C. Gerould and C.S. Durer, University of Washington Press, Seattle and London, 1968, p. 81.

éléments qui prouvent les propriétés destructrices de la machine. Il semble qu'elle éclate tout simplement en raison d'un excès de vitesse, provoqué par les deux célèbres criminels. En arrivant à lancer la machine à la vitesse invraisemblable de 130 km à l'heure (n'oublions pas que la pièce a été écrite il y a plus de 80 ans !), l'un d'eux, Tengier alias Trefaldi, proclame :

Je me suis identifié tout entier à la machine. C'est moi-même qui file comme un taureau dans l'espace, pour aller me jeter sur la pointe de ma destinée. Non, le moment est vraiment important. On pourrait mettre sur nous un écriteau « ne pas toucher – haute tension, danger de mort ! » Quelqu'un d'immobile et de normal qui me toucherait tomberait foudroyé. Est-ce peut-être le commencement de la folie mécanisée. [LF 114]

Julie, la plus jeune des femmes, follement amoureuse des deux hommes à la fois, décrit son état anormal d'une manière encore plus forte, en évoquant la catégorie, caractéristique de l'œuvre de Witkacy, de l'inassouvissement de la réalité :

C'est un moment unique, dans lequel nous pouvons nous rassasier de réalité jusqu'à la gorge. Dans la vie normale nous n'avons que des morceaux, des brins, des restes, les seuls qui soient possibles. À présent, j'ai tout – je n'attends plus quelque chose de défini, mais je l'ai. Même une collision n'est plus rien. [LF 115]

L'événement mineur que constitue la panne dans la machine n'est pas particulièrement important. Et peut-être ce ne sont que des divagations de fous puisque Nicolas Wojtaszek, alias Travaillac, affirme qu'il faudra utiliser deux leviers pour arrêter le train parce que « le régulateur est en panne ». De plus, cette explication bizarrement réaliste de la catastrophe a curieusement disparu de la traduction de Gerould. Nous ne saurons donc pas grand-chose de ce régulateur défaillant²⁵, bien que, dans l'introduction de la pièce, la propriété « autodestructrice » de cette machine ne soit pas si évidente.

Le jeu de Witkacy avec les conventions naturalistes devient de plus en plus astucieux. Walery Kapuscinski (« employé de banque et secrètement adepte du formisme en peinture »), qui a héroïquement sauté sur le train filant à toute vitesse afin d'éviter la catastrophe, est accueilli par les cris désespérés de Julie : « Rien ne peut être beau en ce monde ! Le bétail humain s'en mêle toujours et gâche tout !! » [LF 117]

Dans la version française d'*Une locomotive folle*, à la place de « ludzkie bydło », nous trouverons le *bétail humain*, beaucoup plus proche de *la bête humaine* de Zola que *human animal*, dont Gerould se sert dans sa traduction. Si nous lisons dans cette formulation une allusion au texte de Zola, l'image du train comme celle de la bête

25 – Dans la traduction de Gerould, nous lisons : "We need two levers to stop the train: one for me and one for my boss. Lend us your rifles" (trad. : Nous avons besoin de deux leviers : un pour moi et un pour mon chef. Prêtez-nous vos fusils) (*The Madman...*, *Ibid.*, p. 104), alors que la traduction française de Jadwiga Strzałkowska ressemble à ceci : « Il nous faut deux leviers: à moi et à mon chef pour arrêter le train. C'est le régulateur qui s'est gâté. Donnez vos fusils » (Degler J., *Op cit.*, p. 548). La version polonaise a par contre été établie par Konstanty Puzyna : „Potrzeba nam dwu dźwi-gni: dla mnie i mego szefa, aby zatrzymać pociąg. Zepsuł się regulator. Dajcie wasze karabiny” (Witkiewicz S. I., *Ibid.*, p. 584) (Trad. : Il nous faut deux leviers, à moi et à mon chef, pour arrêter le train. C'est le régulateur qui s'est détraqué. Donnez vos fusils » [LF 118].

devient à nouveau ambiguë puisque les gens sont, à la manière de Zola, qualifiés de bêtes²⁶.

Qui est donc ce monstre meurtrier : la locomotive qui anéantit l'homme ou l'homme qui fait échouer l'aventure folle ? Ou peut-être est-ce Travaillac, l'auteur des « plus beaux meurtres », qui incarne cette bête ? Et si l'on peut ressentir ici l'élément de fascination (caractéristique des émerveillements de Witkacy pour les grandes gens, même si leur grandeur se manifeste dans le crime), il est difficile de trouver une telle fascination dans les descriptions de la locomotive. En signalant l'utilisation par Witkacy d'un vocabulaire spécialisé et de termes techniques, Tomasik souligne ses connaissances professionnelles. Les informations concernant la vitesse grandissante ou les noms des différents appareils devaient selon les intentions de Witkacy « entraver l'interprétation mimétique » [Tom 168]. Il semble pourtant que nous soyons confrontés à deux phénomènes différents. D'une part, les paramètres donnés de façon réaliste et logique (atteignant le record de vitesse de l'époque qui était de 130 km à l'heure²⁷) soulignent l'engouement finalement mimétique pour le voyage fou, ce qui peut être interprété comme la fascination de la vitesse (Trefaldi s'adressant à Julie : « Mais tu le vois bien, je continue à filer à 130 à l'heure et tu grognes encore ! Oh quel inassouvissement ! » [LF 117]). D'un autre côté, l'utilisation de termes techniques, dans la plupart des cas compréhensibles pour le public, peut effectivement constituer une preuve de parodie de la convention naturaliste (cela concerne aussi d'autres procédés, comme les fameuses descriptions de héros par Witkacy²⁸). Il est surprenant que les trois exemples cités par Tomasik (la connaissance des moteurs à vapeur [compound], les freins pneumatiques Westinghouse, ou le système de dispatching de Heisinger von Waldeck) ne soient pas repris dans son analyse de la parodie et de la dérision au sujet de la convention naturaliste. Ils se rapportent plutôt à l'introduction de Tomasik, qui donne des preuves des passions ferroviaires de Witkacy [Tom 159-160]. Il faut probablement reconnaître que Witkacy a en partie fait la même chose que Zola : après avoir mené une étude approfondie et passionnée dans le domaine des trains, il a introduit des termes spécialisés dans son œuvre littéraire. Il ne fait pas toujours cela dans un but parodique : parfois, il transpose tout simplement sa fascination sur les héros de la pièce. Vers la fin de ce drame, on demande à un des voyageurs de troisième classe, le voleur menotté qui se dit mécanicien, d'aider à arrêter le train, ce qu'il fait facilement :

([...] il ferme le régulateur et tourne la coulisse en sens inverse, ensuite il ouvre de nouveau le régulateur de contre-pression et dit) Une

26 - Travaillac est par exemple une « bête qui a sur la conscience au moins trente des assassinats les plus horribles ou plutôt les plus merveilleux » [LF 110].

27 - Pas 130 miles à l'heure comme nous lisons dans la traduction de Gerould, bien que celui-ci ait à cet égard respecté les procédés mimétiques de Witkacy, comme il l'explique dans les notes qui accompagnent sa traduction : "we have increased the speed of the train to contemporary equivalents by simply turning kilometers per hour into miles per hour" (*The Madman...*, *Ibid.*, p. 96) (trad. : Nous avons augmenté la vitesse du train pour qu'elle atteigne l'équivalent de l'époque en convertissant tout simplement les kilomètres à l'heure en miles à l'heure.)

28 - Julie a 18 ans, « elle est blonde, très jolie, mais d'une beauté bestiale ». Tengier a par contre « 35 ans, le visage oblong, très expressif. On aperçoit facilement la force de la volonté dans les mâchoires et les arcades sourcilières » [LF 97]. Le fait de donner l'âge exact des personnages en même temps a une autre résonance, il fait non seulement référence à la convention naturaliste mais également à la convention des canards (représentés en Pologne par « FAKT »), soulignant « l'authenticité » des informations données en précisant l'âge des héros de l'article. Une telle démarche psychologique a justement pour but de rendre les personnages crédibles. Witkacy rend aussi ses personnages crédibles justement en tant que personnages, qui quelques dizaines d'années plus tard auront invariablement 18 et 35 ans.

coulisse système von Waldeck. Belle pièce, de mon temps elles n'existaient pas.
[LF 122]

Il est difficile d'y voir une parodie. On y voit plutôt de la nostalgie et de l'admiration. L'habileté de l'ex-machiniste et la perfection du système de Heisinger von Waldeck sont vains : le n° 50 fonce à pleine vapeur en direction de la « locomotive folle » et la catastrophe est inévitable. C'est ici que se cache le secret de l'interprétation de la fin du drame et il en est de même dans la traduction. Dans la traduction de Gerould, « a violent crack is heard inside the machine » (trad. : on entend un fracas soudain à l'intérieur de la machine), alors que, dans les versions française et polonaise, il n'y a rien de soudain, on entend tout simplement un « fracas dans la machine » / « *trzask wewnątrz maszyny* » : il peut s'agir du bruit de la coulisse, ce qui n'inquiète personne. Dans la version française (« La vapeur cache tout et on voit la machine qui éclate en morceaux »), tout comme dans la polonaise, il n'y a pas de lien de cause à effet entre la vapeur qui couvre tout et la machine qui éclate en morceaux, mais ce lien existe dans la traduction de Gerould. Nous y lisons : « *a terrible crash and din are heard. Steam covers everything, as the engine burst into fragments* »²⁹ (trad. : On entend un horrible fracas, du vacarme. La fumée couvre tout parce que l'engin éclate en mille morceaux). L'utilisation du « as » (parce que, puisque) au lieu de « on voit » justifie finalement la puissance autodestructrice de la machine, soulignée par Gerould dans son introduction au drame. Mais cette justification n'est pas valable au théâtre puisque le spectateur ne connaît ni les didascalies, ni les remarques de l'auteur à propos de son texte. Il ne peut donc pas deviner que la machine éclate d'elle-même puisque ni les dialogues ni l'épilogue n'en parlent. À vrai dire, personne ne sait ce qui s'est passé ; même le conducteur s'écrie, bras ouverts : « MMMmmystttttrrrrrrrrre !!! » [LF 123] Bien sûr, à la fin, la machine éclate, ce qui accentue le sens catastrophiste de la pièce et écarte l'interprétation basée sur la fascination de Witkacy. En insistant sur le fait que la locomotive de Witkacy devait transporter les spectateurs dans un autre monde, Tomasik n'accorde pas une grande attention à la catastrophe finale. À la lumière du massacre final, cet « autre monde » aurait sonné trop naturaliste (Trefaldi, « le plus grand criminel du monde entier » [LF 126] meurt en communion avec la machine en ayant « les tripes à l'air » [LF 124] tandis que le régulateur lui est entré « d'au moins trente centimètres » [LF 124] dans le ventre). Sinon, ce monde aurait une signification trop absurde (Julie commente la catastrophe ainsi : « Il ne peut rien exister de beau dans la vie ! Tout est de la cochonnerie ! Tout ce qu'il y a de beau est fini une fois pour toutes ! Assez ! Assassinez-moi ! » [LF 123-124]). La réaction du troisième héros, le chauffeur de chaudière, réduit la catastrophe finale à une grande déception et provoque l'abandon des plans envisagés : « Tout n'a pas marché comme il fallait. Après tout cela, vraiment, je ne désire que la tranquillité. » [LF 124] On peut mourir ou rester dans un monde gris, attendre et regarder : « (...) les trains qui passent, qui vont

quelque part et emmènent tant de gens, tant de gens » [LF 125], comme le dit la femme névrosée du Garde-Voie, expliquant ainsi pourquoi elle a coupé les fils. C'était sa protestation contre la grisaille et un quotidien minable : elle ne voulait plus n'être qu'un spectateur dépassé par les trains.

Les spectateurs de Witkacy se sentent-ils emportés par la locomotive (comme le veut Tomasik) ou sont-ils plutôt laissés en retrait (comme le préfère Gerould) ? J'aurais répliqué à Gerould que la catastrophe finale ne doit pas forcément être une vengeance de la machine sur le modèle de la révolte moderne. Peut-être est-elle tout simplement la seule solution scénique possible. Même le titan du théâtre qu'était Witkiewicz n'a pas pu exiger des metteurs en scène qu'ils représentent une collision frontale de deux locomotives sur scène (néanmoins, Trefaldi a une vision si claire qu'il va vers cette collision puisque « ce crétin de train de marchandise ne marcherait jamais à 130 en arrière » [LF 118]). Par contre, à la place de cet événement si attendu, les spectateurs assistent à la mystérieuse dégradation de la locomotive. Dans l'épilogue, le Docteur Wasnicki commente les plans d'arrestation de Trefaldi : « Le public ne se doutait de rien. » [LF 126] Mais le public a ici un double sens : il peut signifier « l'opinion publique » ou « le public du théâtre ». Ce n'est d'ailleurs pas le seul jeu de mot. Avant cela, nous avons eu à faire à la coulisse du système de freinage (ce qui n'est pas visible dans la traduction de Gerould). Or, la « coulisse » (comme le souligne Tomasik) a de nouveau un double sens : technique et théâtral. Il en est de même pour la « comédie », utilisée dans le sens de « vie absurde », derrière laquelle se cache le nom d'un genre scénique, ou encore pour le « machiniste » qui manie non seulement les locomotives mais aussi la machinerie théâtrale. Cela échappe de nouveau à Gerould, qui appelle le machiniste « a locomotive engineer ». En plus, de la scène nous pouvons entendre la déclaration suivante : « Pour l'amour de Dieu, Monsieur le chef de train, ne perdons pas de temps à discuter ! Ceci n'est pas une représentation de théâtre ! » [LF 119]

Ajoutons que le public est justement assis dans un théâtre ou qu'il lit la pièce en pensant qu'elle a été écrite pour le théâtre. Et Trefaldi commente ainsi la situation du « trio de fous » sur la locomotive qui file : « Sur ce sujet on ne peut rien dire d'intéressant, sauf les carabistouilles ordinaires, avec lesquelles les auteurs dramatiques peu habiles remplissent le vide de leurs pièces. Alors attendons ! » [LF 120]

La convention naturaliste n'a pas été la seule à vaciller sous le poids de l'ironie : il en est de même pour les conventions cinématographiques³⁰. Les paroles de Julie valent la peine d'être rappelées dans ce contexte : « J'ai toujours rêvé de quelque chose d'extraordinaire, de quelque chose comme au cinéma !! » [LF 112] La locomotive est utilisée surtout comme un objet et un lieu d'action tandis que chez Witkacy elle est aussi l'héroïne de l'action. Evidemment, cela peut poser des problèmes d'interprétation. L'anthropomorphisation de la

30 – Et avec elles les conventions de la littérature populaire : « Mais réfléchissez donc » – dit Travaillac à Trefaldi en prenant la décision d'augmenter la vitesse – « nous en causons ainsi ici et là, dans une voiture quelconque de notre train, il y a quelqu'un qui lit la même chose, une histoire semblable tirée de la bibliothèque criminelle de voyage. C'est drôle ! » [LF 109]. Comme l'a remarqué Tomasik, cela pourrait par exemple être le tome de nouvelles ferroviaires de Grabiński, que Witkacy ne supportait pas. Il ne supportait pas non plus Karol Irzyskowski, son fervent défenseur, l'auteur de *Uroki naturalizmu* (Les charmes du naturalisme) (1922).

locomotive se déroule sur différents plans : dans le titre, dans les expressions utilisées dans les didascalies (comme par exemple : « La machine souffle de plus en plus vite » [LF 106]) ou encore dans les tournures qui suggèrent que la locomotive est une bête. Parfois même, cette bête interrompt les répliques colériques des héros, par exemple quand Julie prononce ses déclamations exaltées :

Oh, c'est splendide ! Superbe ! Deux criminels une minute avant la catastrophe, et moi avec eux, je les aime tous les deux, et ils m'aiment ! Ah, ça c'est la vie ! Je voudrais éclater en miettes. Je ne pourrai pas tenir jusqu'au bout.
(Un terrible sifflement de la machine l'interrompt.) [LF 113]

L'identification de l'homme à la machine relève de l'anthropomorphisation, tout comme la mort que le héros s'est donnée de « sa propre main », agonisant cependant avec un « régulateur dans le ventre »³¹. En réunissant tous ces éléments, on peut soutenir l'interprétation de Gerould qui comprend la locomotive comme « la machine faisant tout éclater en l'air », capable comme un être humain de décider de ses actes et quand les poser. Nous pouvons pourtant voir l'anthropomorphisation d'une manière un peu différente.

En interprétant le texte de Zola, Tomasik signale le fait évident que, dans son roman, il y a deux machines : l'une a seulement un numéro (608), l'autre un prénom féminin (Lisette). Ensemble elles symbolisent deux stades du procès de la familiarisation des machines. Chaque machine doit, d'après le texte de Zola, être domptée comme une jeune jument. Alors seulement elle sert le progrès, grâce auquel tout le monde s'achemine vers le pays du bonheur (voir [Tom 164]). Or, Witkacy ne faisait pas confiance aux utopies : il voyait en elles une menace contre l'humanité plutôt que la résolution de dilemmes existentiels. Peut-être voulait-il montrer l'impossibilité de domestiquer la machine qui, laissée à elle-même, sera toujours une bête sauvage qui tue des gens : littéralement et métaphoriquement. Dans ce sens-là, il est en désaccord avec l'optimisme de Zola ainsi qu'avec ses conventions littéraires. Jusqu'ici il n'y aurait donc pas de grande contradiction entre les deux interprétations. Ajoutons que la fascination des progrès techniques ne va pas de pair avec le pessimisme de Witkacy en ce qui concerne la civilisation. Il semble néanmoins qu'il n'ait pas été aussi fasciné par les machines que Zola ou les futuristes, mais plutôt par les êtres humains capables d'inventer et de donner vie à de magnifiques trouvailles techniques. Il suffit de rappeler que Witkacy a, par admiration pour les différentes parties de la locomotive, utilisé des noms de constructeurs : Heisinger von Waldeck et Westinghouse. Dans ce dernier cas, le mépris pour la bête machine ainsi que le respect pour l'homme et la confiance en celui-ci trouvent leur expression dans la stylistique du texte. Quand Nicolas ordonne : « Fermez ce maudit régulateur et faites fonctionner les freins, c'est-à-dire laissez agir Monsieur Westinghouse³², car nous pourrions dérailler dans ce tournant », alors « le souffle de la machine s'arrête » [LF 107] et elle réagit docilement.

31 – Dans la mesure où le manifeste *Nóż w bżuhu* (Le couteau dans le ventre), publié à peine un an plus tôt (1922), était caractéristique du futurisme polonais, il a pu faire l'objet de jeux textuels et parodiques de la part Witkacy. La question reste ouverte.

32 – George Westinghouse (1846-1914) était en vérité l'inventeur du frein pneumatique pour les trains.

Il est manifeste que Witkacy admirait l'élan des locomotives comme un des moyens permettant à l'homme contemporain et surtout à l'artiste, si limité par le développement social, de pénétrer dans un autre monde, un peu comme le peyotl, dont nous trouvons un célèbre éloge dans *Drogues* (1932). Selon Tomasik [Tom 159], ses photographies et dessins plus tardifs en témoignent. Le ton un peu enfantin de ces dessins montre que l'auteur avait une conscience aiguë de sa fascination ferroviaire, à la fois enfantine et violente. Ce n'est pas pour rien que, comme l'indique Gerould [Ger 304], les deux principaux héros et meurtriers veulent jouer à Robinson et Vendredi. Par ailleurs, une des épigraphes provient d'une lecture de jeunesse de Witkacy : *L'île au trésor*. La personnification de la locomotive, vue du point de vue du jouet pour enfant, peut être interprétée comme un élément de plus dans l'établissement d'une distance entre l'art et la réalité. Mais elle se situe aussi entre, d'une part, l'indomptable vision enfantine de Witkacy (et la nôtre) et, d'autre part, la capacité adulte, pesée et raisonnée (mais aussi insuffisante) de perception logique du monde. Pourtant, d'après Witkacy, le véritable danger ne vient pas tant du fait de jouer naïvement « aux trains », par rapport auquel nous pouvons nous distancier à tout moment, mais plutôt de la foi naïve en la mécanisation, qui est censée résoudre nos problèmes humains. C'est probablement pour cette raison que Witkacy diabolise quelque peu sa locomotive, qui doit servir « d'épouvantail » au progrès. Pour Witkacy, la foi en l'art qui glorifie les machines était dangereuse elle aussi, d'où ses parodies des conventions naturalistes et futuristes ainsi que de la culture populaire avec ses excitantes aventures ferroviaires³³.

La fascination des pouvoirs créateurs de l'homme, et pas seulement de ses œuvres, n'est pas en contradiction avec la condamnation de la mécanisation comprise comme un but en soi. Dans le premier cas, l'homme est le sujet de l'action (ce que Witkacy exige toujours de l'Existence Particulière) ; dans le deuxième, il est réduit à l'objet. Ainsi, la locomotive de Witkacy devient le rêve d'une humanité qui atteint le sommet de sa créativité. Dans ce sens, je donne raison à Tomasik qui écrit que « comme la drogue, elle transporte le spectateur dans un autre monde » [Tom 176], mais aussi à Gerould qui parle des désirs humains de miracles techniques qui, au final, tuent cette humanité. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les deux interprétateurs soulignent différents aspects de l'art. Le premier s'intéresse surtout aux conventions de représentation du train dans la littérature. Le deuxième interpréteur, lui, se penche sur l'ensemble de l'œuvre de Witkacy et en souligne surtout le message catastrophiste. La pièce elle-même repose bien évidemment sur des prémisses contradictoires, tout comme l'ensemble de l'écriture de Witkacy, qui, non sans raison, est le plus souvent qualifiée de grotesque, esthétique qui se nourrit de contradictions. Nous devrions nous pencher non pas sur la question de l'engouement de Witkacy pour les locomotives ou de la peur qu'il en a, mais plutôt sur la manière et le but de l'utilisation de ces deux expériences contradictoires.

33 – Ici je ne peux me référer qu'à l'analyse perspicace de Tomasik (*Op. cit.*, pp. 165-168 et 170-172) et à Franck S. Galassi, *Slapstick in Witkiewicz's « Crazy Locomotive »* (La farce dans « Une locomotive folle de Witkiewicz »), in : « THE POLISH REVIEW », 1977, n° 4.

C'est pour cette raison que je mettrai la locomotive au premier plan, contrairement à Błoński qui préfère se concentrer sur l'action du drame. Remarquons que le train filant à toute vitesse au milieu de nulle part éveille aussi d'autres associations dans notre mémoire culturelle. Et puisque les héros qui voyagent dans le but de vivre une expérience existentielle, un moment d'extase qui change toute la vie, sont souvent qualifiés de « fous », la locomotive semble constituer une version contemporaine du « bateau des fous ». Tengier mentionne même au début du texte que pour leurs besoins « un navire, ça irait mieux, mais je ne supporte pas l'eau ni les problèmes qui s'y rattachent... »³⁴ [LF 104] La locomotive incarne la traditionnelle symbolique à double sens du *stultifera navis* : la barque des idiots et le bateau des fous sont à la fois une fuite déraisonnable des idiots et une recherche des follement courageux³⁵, dont les buts et les intentions se croisent et se superposent souvent dans la perspective culturelle.

Entreprise au nom de Dieu, la quête du savoir le plus grand, frôlant les limites de la folie, pouvait mener soit à la renaissance symbolique soit à la perte définitive. Witkacy semble suggérer que rien n'a changé au cours des siècles dans la nature humaine : nous sommes toujours à la recherche de l'illumination au bord de l'annihilation³⁶. Le changement du bateau en locomotive³⁷, des prières en injures, des voiles blanches en locomotive noire rend ce voyage plus diabolique et pourtant pas moins humain. Car ce n'est pas la locomotive qui est devenue folle (de la même manière ni le bateau ni la barque n'étaient fous), mais les gens avec leurs désirs et leurs souhaits jamais assouvis. Indépendamment de la vitesse et de la fluidité de ce voyage, le dilemme restera le même et aucune solution technique ne pourra le résoudre. Les voies de chemin de fer rendent encore plus parlante la parabole de Witkacy sur l'illusion du progrès sauveur de l'humanité, sur l'illusion de toute utopie humaine et surtout technique : les rails ne mènent que là où ils ont été construits. Tengier le sait avant d'entamer son voyage fou : « Où ils [les rails] nous conduiront finalement, nous ne le savons que trop bien. » [LF 104]

Avec toutes ces situations comiques, ces allusions qui s'enchaînent, ces provocations antimimétiques, ces dérisions et autodérisions, la question, simple à en être provocante, que pose le machiniste : « Faut-il regarder de la machine vers la terre ou de la terre vers la locomotive ? » [LF 105] dépasse la frontière de l'absurde. La réponse de Witkacy est claire : toujours de la terre vers la locomotive, du point de vue de l'homme vers la machine car, si nous faisons le contraire, nous nous casserons la figure. En faisant de la locomotive son héros principal, Witkacy nous invite à jouer culturellement : avec l'enfance, avec nos lectures et avec les films que nous avons en mémoire. Le tout pour résoudre la devinette : qui est le héros ? Néanmoins, Witkacy se sert de notre mémoire culturelle pour construire une conscience de l'avenir, et ce en dépit des attentes du spectateur

34 – J'ajouterais aussi : « A notre époque, la piraterie a cessé d'être possible malheureusement ». C'est une allusion au droit à la chute inévitable de la grandeur ainsi qu'à l'impossibilité de revenir aux techniques réalistes, qui a été poussée jusqu'à la perfection par des maîtres tels que Joseph Conrad. C'est Witkacy lui-même qui l'affirme. *Le Corsaire* était pourtant le roman préféré de Witkacy.

35 – J'ai abordé ce sujet dans : *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada* (Les motifs de la folie dans l'œuvre de Witkacy et de Conrad), Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, 1999, pp. 52-57.

36 – Et nous trouverons, dans le texte de la *Locomotive*, la « sanction divine » préparée de façon adéquate. La course casse-cou doit être, d'après Travaillac, « quelque chose dans le genre d'un duel » (pour Julie bien sûr) ou « un jugement de Dieu » [LF 109].

37 – Il suscite la polémique sur le cinéma, dans laquelle la locomotive « était depuis toujours ». Pour Wikacy, le cinéma était à ses débuts « une copie esclave de la réalité » (voir Degler J., *Witkacy i kino*. (Witkiewicz et le cinéma) in : « DIALOG » 1996, n° 3, pp. 131-138.

contemporain (qui exige invariablement du divertissement et le reçoit à l'infini), de la civilisation (qui construit des machines de plus en plus perfectionnées, dont nous faisons un usage toujours plus idiot) et de lui-même. Cependant, il n'y a plus d'espoir pour l'avenir de l'humanité : les dés ont déjà été jetés. De ce jeu, il ne reste que le rire, qui peut remplir une fonction astucieusement didactique, et ce sans limite dans le temps ou l'espace. Les premières mondiales d'*Une locomotive folle* en témoignent (en Allemagne en 1996, en Tchéquie en 2000, aux États-Unis en 2003 et la dernière en Pologne en 2004). Contre tout et même contre lui-même, Witkacy explique invariablement la soi-disant humanité à un homme, à un Être à part, capable de frissons métaphysiques. Il jongle comme un maître avec les conventions, les allusions, les paroles et les gestes pour dévoiler un peu plus les coulisses du Mystère de l'Existence. Et même si elle est dépourvue de thèse, *Une locomotive folle* a gardé sa capacité de produire des significations, et ce au-delà des cultures et des sociétés locales. Après tout, chaque « être civilisé » est un jour monté dans un train, a regardé un thriller « ferroviaire », a rêvé d'aventure en voyage. Chaque homme a expérimenté la relativité du mouvement et a dû faire face aux autres relativités, dont la plus importante est celle de la valeur. *Une locomotive folle* est une invitation, adressée à tout un chacun, au voyage à l'encontre des relativités et de l'esprit sain. Et comme toujours chez Witkacy, le rire sauve la pièce d'un moralisme outrancier, puisqu'en fin de compte « le public ne se doutait de rien ».

Marta SKWARA

est professeur à
l'Université de
Szczecin (Pologne)

(Traduit du polonais par Katia Vandenborre et Dorota Walczak)

Aleksey V. Yudin

La mythification des professions dans la culture traditionnelle des Slaves de l'Est

Le présent article est consacré à la mythification de certaines professions et plus généralement de certains types d'activité dans la culture traditionnelle des Slaves de l'Est. En d'autres termes, il étudie l'attribution par le peuple de certains savoir-faire, connaissances, pratiques, pouvoirs, contacts et rapports, pouvant être qualifiés de surnaturels, aux représentants de ces professions (prêtre, sorcier/guérisseur, meunier, forgeron, poêlier, apiculteur, pêcheur, chasseur, charpentier, vacher, potier, voleur, brigand, soldat). Notons qu'il existe déjà un article de T. V. Civ'jan sur une problématique similaire¹. Celui-ci rassemble un ensemble de données folkloriques et ethnographiques concernant les sorcières, les devins, les guérisseurs, etc. Sans répéter ce travail, ni en reprendre les exemples, nous nous proposons de quelque peu compléter le matériel de Civ'jan.

Étant la plus proche du monde du sacré, la figure du prêtre devrait être, semble-t-il, la plus mythifiée des figures de la vie rurale et paysanne. Il est vrai que non seulement les gens prêtaient des propriétés magiques aux sacrements accomplis par les prêtres, mais, en plus, ils craignaient toute rencontre fortuite avec un membre du clergé ou un moine² (ce qui était partout considéré comme de mauvais

1 - Civ'jan T. V., *Ob odnom klasse personažej nižšej mifologii* : « *professionalny* » (A propos d'une classe de personnages de la mythologie inférieure : « les professionnels »), in : *Slavjanskij i balkanskij fol'klor. Narodnaja demonologija* (Le folklore slave et balkanique. Démonologie populaire), Moskva, 2000, pp. 177-192.

2 - Il faut noter que, dans les formules magiques russes contre l'envoûtement, il est souvent fait mention de *černec* (moine), *černuca* (nonne) et plus rarement *popapostrižnik* (littéralement, celui qui est tonsuré : le moine) dans les listes de ceux qui pouvaient potentiellement jeter un sort sur un envoûté.

augure)³. À ces exceptions près, apparemment, les prêtres et plus généralement le clergé ne faisaient toutefois pas tellement l'objet de mythification. Par ailleurs, d'après certains témoignages, les prêtres pouvaient se faire passer pour des sorciers auprès du peuple et plus particulièrement pour des exorciseurs de diables⁴. Cette dernière fonction était manifestement liée à une pratique, existante dans la religion orthodoxe, celle dite de *vyčityvanie* (soustraction) du démon qui s'est emparé d'un homme (variante de l'exorcisme)⁵. En effet, il est relativement difficile de tracer une frontière entre la formule magique et la prière ; au sein du peuple, elle n'existait pas du tout ; c'est pourquoi il n'était pas rare qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles les copistes et les moines chargés de la diffusion orale et écrite des formules magiques fussent des membres du bas clergé (comme en témoignent les documents relatifs aux procès de sorcellerie).

Force est de constater que la figure la plus mythifiée était précisément celle du sorcier⁶. En tant qu'homme lié aux forces surnaturelles et capable « par leur intermédiaire d'influer sur la vie et l'activité des gens »⁷, il était aussi un « professionnel » dans son genre. Habituellement, le sorcier « héritait » des pouvoirs magiques d'un vieux sorcier mourant ou alors devenait sorcier « de sa propre volonté, mais avec l'aide de l'esprit malin : "ils le [le malin] fréquentaient et, lui, il leur transmettait sa force" »⁸. Avant de mourir, les sorciers souffraient tant qu'ils n'avaient pas légué leur pouvoir à quelqu'un d'autre⁹. Leur apparence extérieure, elle aussi, était inhabituelle :

Lors d'une conversation, le sorcier ne regarderait jamais son interlocuteur dans les yeux car, dans ses yeux, il n'y avait nul reflet. C'est ainsi que les sorciers se distinguaient. (...) Les commères disaient des yeux du sorcier qu'ils étaient vides, "bez mal'čikov" (sans garçon) »¹⁰

(à ce propos, le vocable populaire « *mal'čiki* » pour désigner le reflet dans les pupilles est à l'origine d'un célèbre vers du monologue de Godunov dans le texte de Puškin : « Et les garçons sanglants dans les yeux »). Les sorciers étaient sorciers « de nature » (c'est-à-dire sorciers de naissance) ou « savants » (ayant acquis leurs connaissances et leur savoir-faire au cours de leur vie). Les premiers se distinguaient par la petite queue dont ils étaient pourvus, tout comme les sorcières. À la différence des guérisseurs, les sorciers étaient craints.

Il ne fallait pas être en mauvais termes avec un sorcier car tous les travaux domestiques et champêtres du paysan ainsi que son quotidien dépendaient de lui. Combattre un sorcier n'était possible qu'avec l'aide d'un autre sorcier, c'est pourquoi il était nécessaire de s'assurer le soutien de l'un d'entre eux.¹¹

3 - Byt velikorusskikh krest'jan-zemlepašcev. *Opisanie materialov étnografičeskogo bjuro knjazja V. N. Teniševa (Na primere Vladimirskej gubernii)* (Le mode de vie des paysans et des laboureurs grand-russes. Description des documents du bureau ethnographique du prince V. N. Tenišev. [Sur le modèle de la province de Vladimir]), Firsov B. M. & Kiseleva I. G. (éd.), SPb, 1993, p. 151.

4 - Vlasova M. N., *Russkie sueverija : Énciklopedičeskij slovar'* (Les superstitions russes : Dictionnaire encyclopédique), SPb, 2002, p. 253 ; Civ'jan T. V., *Art. cit.*, Moskva, 2000, pp. 177-192.

5 - A cet égard le témoignage suivant, en provenance de la province de Toula, mérite d'être cité : « A Khmelniki, la moitié du village est composée de sorciers, tous sont des élèves du diacre décédé » : Vlasova M. N., *Ibid.*, p. 253.

6 - Firsov B. M. & Kiseleva I. G., *Ibid.*, p. 129-132 ; Tolstoj N. I., *Slavjanskije drevnosti : Étnolingvističeskij slovar'* (Les antiquités slaves : Dictionnaire ethnolinguistique), t. 2 (D-K), Moskva, 1999, p. 528-534 ; Vlasova M. N., *Ibid.*, pp. 242-258.

7 - Bernštam T. A., *Russkaja narodnaja kul'tura Pomor'ja v XIX – načale XX v. Étnografičeskije očerki*. (La culture populaire russe du Pomore aux XIX^e et début du XX^e siècle. Etudes ethnographiques), Leningrad, 1983, p. 185.

8 - Firsov B. M. & Kiseleva I. G., *Ibid.*, p. 129.

9 - *Ibid.*, p. 132.

10 - *Idem.*

11 - Bernštam T. A., *Ibid.*, p. 185.

L'idée qu'un sorcier pouvait briser un mariage était répandue partout. Dans certaines régions, on considérait que l'on ne pouvait pas célébrer un mariage sans inviter un sorcier. En effet, celui-ci devait « le préserver des intrigues du démon et des dommages d'un autre sorcier qui obéirait au souhait malveillant d'habitants du même village, issus le plus souvent de la famille du fiancé éconduit ou de la fiancée abandonnée avant le mariage »¹².

Mais le sorcier n'était pas nécessairement, comme le veut le stéréotype, un sombre vieillard, vivant à l'écart et pratiquant la magie noire. Dans un sens plus large, par « sorcier » on entendait tous les gens qui détenaient des pouvoirs magiques bien définis, connaissaient les textes et se servaient de pratiques magiques dans leur activité professionnelle. Ces sorciers n'étaient pas des sorciers « de nature » :

Ils détenaient leur nature et leurs pouvoirs magiques, et plus précisément leur savoir professionnel, non pas génétiquement, ni par hasard (par imprudence, à cause de la perfidie d'un sorcier, etc.), mais avaient consciemment choisi leur voie, étudié et lu la littérature adaptée (nécromancie), etc.¹³

Chez les Slaves de l'Ouest et de l'Est, on considérait qu'« étaient le plus souvent sorciers des gens de professions bien définies : les bergers, les forgerons, les meuniers, les apiculteurs, les chasseurs, les musiciens, etc. »¹⁴ Civ'jan affirme que ces professions, « si l'on peut dire ainsi, prédisposaient à être sorcier »¹⁵. Des connaissances mystérieuses et des relations particulières avec l'esprit malin étaient partout attribuées aux représentants des professions mentionnées. Par exemple, « selon la croyance populaire [de Vladimir], les meuniers, les apiculteurs et les pêcheurs concluaient des accords avec le génie des eaux »¹⁶.

Les **meuniers** étaient généralement considérés comme des gens qui jouissaient de la protection particulière des génies des eaux¹⁷. Les génies des eaux (dans ces cas, ils étaient appelés *mel'ničnye* [génie des moulins]) vivaient surtout en eau trouble, dans les roues attenantes aux moulins, « sous les écluses, les barrages, les meules du moulin, voire dans les vieux moulins abandonnés,... Selon les croyances populaires, quand le moulin fonctionnait à plein régime, le génie des eaux était assis en haut de la roue et l'aspergeait d'eau.... Autrement dit, il mettait en mouvement la roue du moulin »¹⁸. Il pouvait même réparer le moulin. Mais si le meunier se disputait avec lui, il se vengeait :

Il ouvrait les écluses, il faisait tourner les roues et les meules inutilement, démolissait complètement le moulin, le barrage, la digue et ne permettait pas d'en reconstruire de nouveaux. Les meuniers lui sacrifiaient des animaux morts, jetaient du pain dans le tourbillon, y versaient de la vodka et, en automne, mettaient sous la roue du moulin un morceau de

¹² – *Ibid.*, p. 186.

¹³ – Civ'jan T. V., *Ibid.*, p. 179.

¹⁴ – Tolstoj N. I., *Ibid.*, p. 530 ; voir la liste de ces professions in : Civ'jan T. V., *Ibid.*, p. 180-181.

¹⁵ – Civ'jan T. V., *Ibid.*, p. 180.

¹⁶ – Firsov B. M. & Kiseleva I. G., *Op. cit.*, p. 126.

¹⁷ – Kriničnaja N. A., *Russkaja narodnaja mifologičeskaja proza: Istoki i polisemantizm obrazov : v 3 t.* (La prose mythologique populaire russe : Origines et polysémantisme des images : en 3 t.), t. 1 : *Bylički, byvalščiny, legendy, pover'ja o duhah- "hozjaevah"* (t. 1 : Bylines, histoires, légendes, croyances populaires sur les esprits- "maîtres"), SPb, 2002, p. 488.

¹⁸ – *Idem*, p. 488-489.

¹⁹ – Levkievskaja E. E., *Mify russkogo naroda (Les mythes du peuple russe)*, Moskva, 2002, pp. 347-348.

saindoux ou un morceau de boyaux de porc afin que le génie des eaux ne dégraisse pas les roues du moulin en les léchant.¹⁹

Sous le pas de la porte du moulin, on enterrait vivant un coq noir et trois doubles tiges de rouille ; on gardait au moulin des animaux de couleur noire (en règle générale, un coq et un chat), on portait sur soi de la laine de bouc noir, etc. Selon les croyances populaires, pour que le moulin soit prospère, il fallait promettre et offrir un ou plusieurs hommes. C'est pourquoi on disait des meuniers qu'ils attiraient les passants et les poussaient dans le tourbillon ou sous la roue du moulin. D'après la croyance populaire, si le meunier n'apportait pas l'offrande prévue, il était condamné à se noyer dans les plus brefs délais.²⁰

Grâce au concours du génie des eaux, le meunier en personne acquerrait des pouvoirs magiques, qui lui permettaient d'aider ou de nuire aux gens²¹. D'après certains récits, le meunier rendait visite au génie des eaux, celui-ci à son tour allait chez le meunier et courtisait la femme du meunier sous l'apparence d'un beau garçon²². Le mécanisme du moulin à vent était aussi perçu comme « quelque chose de mauvais » lié à la sorcellerie²³ : les propriétaires du moulin connaissaient, par exemple, des rituels pour attirer le vent.

De bons rapports avec le génie des eaux étaient tout aussi importants pour les **pêcheurs**. Selon eux, le génie des eaux « menait le poisson d'un endroit à l'autre et parfois le faisait sortir du filet »²⁴. Dans le Nord russe, les pêcheurs apportaient au génie des eaux des offrandes spéciales : « Deux ou trois petits poissons, des miettes de pain, une cruche avec un fond de vin, une pincée de tabac, etc. », et parfois même un épouvantail anthropomorphe²⁵. En général, ils lui sacrifiaient tout : depuis les animaux (un cochon noir ou un cheval volé par exemple) jusqu'au sel et au tabac. Les Pomores²⁶ jetaient ce dernier dans l'eau en jurant. En effet, les vieux croyants estimaient que « puisque le tabac et les injures étaient des fruits de "l'impur", ils devaient être pour lui des présents agréables »²⁷. Les objets offerts au génie des eaux pouvaient même comprendre des laptis (espadrilles en tulle) avec des chaussettes traditionnelles, cadeaux alors accompagnés de la formule magique suivante : « Prends les laptis, Diable, et rabats poisson dans nos filets ! »²⁸ Pour les Pomores, un vrai pêcheur se devait de connaître des formules pour que le poisson tombât dans son filet et les prononçait au moment de tendre le filet²⁹.

Le pêcheur pouvait conclure un accord avec le génie des eaux. Celui-ci s'engageait alors à fournir à l'homme de nombreux poissons et à se mettre à son service. Mais les conditions étaient draconiennes : le pêcheur devait jeter un pendentif en croix dans l'eau et renier ses proches. Un tel pêcheur était condamné à se noyer tôt ou tard et son âme était mise à la disposition du démon.³⁰

20 - Šaparova N. S., *Kratkaja enciklopedija slavjanskoj mifologii* (Petite encyclopédie de la mythologie slave), Moskva, 2002, p. 356.

21 - Kriničnaja N. A., *Ibid.*, p. 490.

22 - Vlasova M. N., *Ibid.*, p. 338.

23 - Civ'jan T. V., *Op. cit.*, p. 180.

24 - Zelenin D. K., *Vostočnoslavjanskaja etnografija* (Ethnographie des Slaves de l'est), per. s nem. K. D. Civinoj (trad. de l'allemand par K. D. Civina), Moskva, 1991, p. 107.

25 - *Idem.*

26 - Le terme « Pomore » signifie en russe « habitants des côtes » ou « peuple habitant près de la mer ». Il s'agit d'un peuple du Nord russe vivant sur le littoral de la mer Blanche et de la mer de Barents (NdT.).

27 - Bernštam T. A., *Ibid.*, p. 176.

28 - Levkievskaja E. E., *Ibid.*, p. 347.

29 - Bernštam T. A., *Ibid.*, p. 186.

30 - Levkievskaja E. E., *Ibid.*, p. 347.

On sait que les Pomores accomplissaient des rituels spécifiques pour garantir une bonne pêche. Par exemple, « dans la province d'Arkhangelsk, avant le début de la pêche, les pêcheurs, regroupés en artel³¹, coupaient une miche de pain en morceaux (appelés *šahmači*) et les jetaient dans le filet. Ensuite, ils traînaient le filet sur la glace sur une courte distance. Après quoi, l'ataman³² retirait les *šahmači* du filet et les distribuait aux pêcheurs. Les pêcheurs s'asseyaient autour du filet et mangeaient le pain, comme s'il s'agissait de pêche »³³. En naviguant au-dessus de l'endroit supposé être la demeure du génie des eaux, les pêcheurs et les passeurs enlevaient leur bonnet.

À minuit, la veille de « leurs » fêtes (par exemple à la « Fête du Sauveur du miel » (*medovyj Spas*)³⁴ ou à la Saint Zosime et Sabbatios de Solovki³⁵), les **apiculteurs** faisaient, eux aussi, des offrandes au génie des eaux sous forme de rayons de miel. Le but était d'assurer le succès de leur production³⁶, et surtout d'empêcher le génie des eaux d'inonder les ruches, qui souvent se trouvaient dans des prés au bord de l'eau, et d'envoyer aux abeilles de l'humidité, ce qui leur est néfaste³⁷. Le génie des eaux était considéré comme le protecteur des abeilles. Selon les croyances populaires, la première colonie d'abeilles « avait essaimé d'un cheval épuisé par le génie des eaux. (...) Il était d'usage que, si l'apiculteur concluait un accord avec le génie des eaux, il lui faisait présent d'un coucou qu'il convenait de mettre dans une ruche à part. Tant que le coucou vivait chez l'apiculteur, ses abeilles lui donnaient beaucoup de miel. Mais il suffisait de le faire sortir pour que tout l'essaim prenne son envol et suive sa trace »³⁸. Aussi les apiculteurs protégeaient-ils leurs abeilles à l'aide de longues formules magiques, souvent adressées aux protecteurs de l'apiculture, Zosime et Sabbatios de Solovki (qui, d'après la légende, sont les premiers à avoir élevé des abeilles sur les îles Solovki).

Dans la représentation populaire, les **forgerons** eux aussi pactisaient avec le démon, et plus particulièrement avec les dragons de feu qui volaient dans le ciel. En règle générale, les gens soupçonnés de liens avec l'impur les gens qui exerçaient une profession qui les obligeait de vivre à l'écart, comme les forgerons. Ils étaient réputés être liés au diable, de la même façon que le meunier avec le génie des eaux ou le berger avec le *lešij*³⁹. Dans les contes, le forgeron pouvait reforge la voix d'un personnage ou ferrer le diable.

Dans la représentation populaire, les **potiers** étaient eux aussi mythifiés. Dans les nombreuses *byličky*⁴⁰, qui leur sont consacrés, il n'était pas rare que les potiers y rencontrassent un « mort marchant »⁴¹, apprirent leur métier chez des sorciers et devinssent eux-mêmes des sorciers. La richesse des potiers était attribuée à

31 - L'artel est une coopérative de production dans l'ancienne Russie (NdT.).

32 - L'ataman est un chef chez les Cosaques. Elu par ceux-ci, il exerce des fonctions politiques et militaires (NdT.).

33 - Zelenin D. K., *Ibid.*, p. 108.

34 - Appellation populaire de la fête orthodoxe « Procession de la Sainte et Vivifiante Croix » à Constantinople qui se déroule le 1er/14 août (NdT.).

35 - Fête orthodoxe de la translation des Reliques, le 8/22 août (NdT.).

36 - Kriničnaja N. A., *Ibid.*, p. 494.

37 - Levkieskaja E. E., *Ibid.*, p. 348.

38 - *Idem.*

39 - Dans la mythologie russe, le *lešij* est un esprit démoniaque des bois et des forêts. A propos du rôle du double protecteur surnaturel dans la sacralisation des professions, voir : Civ'jan T. V., *Op. cit.*, p. 183.

40 - Brèves histoires folkloriques en prose (*memorat*) consacrées aux rencontres avec les forces impures et mettant en scène une personne qui n'est pas le conteur (NdT.).

41 - Toporkov A. L., *Gončarstvo i mifologia i remeslo* (Poterie : mythologie et métier), p. 41, in : *Fol'klor i etnografija. U etnografičeskikh istokov fol'klornyh sjužetov i obrazov : Sbornik naučnyh trudov* (Folklore et ethnographie. Aux sources des sujets et des images folkloriques : recueil de travaux scientifiques), Putilov, B. N. (éd.), Leningrad, 1984, pp. 41-47. Le « Mort marchant » est fait référence à un mort qui quitte sa tombe sans influence magique de qui que ce soit pour faire le mal parmi les vivants.

42 - *Ibid.*, p. 42.

43 - Concernant les rituels et les formules magiques nécessaires à la fabrication de la vaisselle, mais aussi au temps de sa confection.

44 - Toporkov A. L., *Ibid.*, p. 42.

l'aide de l'esprit malin⁴². « Dans la vaisselle d'un potier ne connaissant pas les secrets professionnels⁴³, la crème fraîche ne prendra pas. »⁴⁴ Ils pouvaient même fabriquer des pots destinés à prendre de façon magique du lait chez les vaches d'un autre ! Les pouvoirs surnaturels des potiers reposaient sans doute sur leur lien étroit avec le feu qui passait pour un objet de culte et qui, à l'époque chrétienne, pouvait être associé à la flamme de l'enfer⁴⁵. Malgré les idées répandues concernant l'ivrognerie des potiers, cette profession jouissait, au sein du peuple, d'un respect considérable⁴⁶.

Avant d'entamer une construction, les **charpentiers** accomplissaient certains rituels et faisaient un sacrifice dit "de construction" : « Dans les fondations du bâtiment, ils mettaient un homme ou un animal. »⁴⁷ Selon la représentation populaire, les charpentiers qui, rassemblés en artel, allaient de village en village pour trouver du travail, maîtrisaient l'art de la magie, connaissaient les formules magiques et étaient capables de les utiliser. Comme n'importe quels « étrangers », ils étaient soupçonnés de rapports avec l'esprit malin. Pour se venger d'une offense (non-paiement par exemple), ils pouvaient par exemple introduire dans la maison une *kikimora*⁴⁸, qui allait bruire et gronder toutes les nuits⁴⁹, « renverser les meubles, mettre les planchers et les fourneaux sens dessus dessous, lancer des briques et d'autres objets sur les habitants... »⁵⁰. Nous citerons ici un récit de Vologda⁵¹ sur la sorcellerie des charpentiers.

Il était un moujik, dont on construisait la nouvelle maison... Quand elle fut entièrement bâtie, le maître de chantier vint chez le propriétaire pour régler les comptes. Le propriétaire les régla intégralement, mais voilà que l'ouvrier se mit à demander de la bière et un *poluštof*⁵² de vodka. Le propriétaire refusa. Les charpentiers s'en allèrent. Le propriétaire envoya son fils dans la nouvelle maison pour jeter un œil à la construction. Quand celui-ci entra, une petite souris bondit soudain, puis une autre plus grosse, puis encore une autre encore plus grosse, elles se mirent même à courir après le chat. Le fils prit peur et s'en retourna chez son père. (...) Le vieillard accourut auprès de son fils et cria : « Attelle vite un cheval et va chercher le contremaître ». Le fils attela rapidement, prit de l'argent pour la vodka et s'en alla chez le contremaître, qu'il invita chez eux dans la nouvelle maison pour y pendre la crémaillère... Le vieillard reçut le contremaître avec du pain et du sel et le pria d'entrer dans la nouvelle maison. Tout à coup, une petite souris apparut et le contremaître lui dit : « Dis à ton troupeau qu'il décampe sur-le-champ ! ». En un instant, toutes les souris, les petites, les grandes, sortirent de l'isba.⁵³

Les charpentiers pouvaient « simplement faire en sorte qu'il ne fût pas confortable de vivre dans la maison : la maison était traversée de toutes

45 – *Ibid.*, pp. 43-44.

46 – *Ibid.*, pp. 44-45.

47 – Kriničnaja N. A., *Ibid.*, p. 276. Les sacrifices humains n'étaient toutefois pas des phénomènes courants chez les Russes.

48 – Dans la mythologie russe, petit être invisible de sexe féminin, vivant essentiellement dans les maisons, derrière le poêle ; équivalent féminin du *domovoj* (NdT).

49 – Civ'jan T. V., *Ibid.*, p. 188.

50 – Vlasova M. N., *Ibid.*, p. 222.

51 – Vologda est une ville du nord-ouest de la Russie (NdT.).

52 – Mesure russe équivalente à 0,76868750 l, c'est-à-dire à une bouteille de vin (NdT.).

53 – Vlasova M. N., *Op. cit.*, p. 254.

54 – Šaparova N. S., *Op. cit.*, p. 416. Nous trouverons ici un examen détaillé des désagréments que pouvaient causer les charpentiers offensés aux futurs propriétaires : ils pouvaient, en particulier, enfoncer un clou de cercueil sous un banc dans le Coin Rouge (*Krasnyj ugol*) là où étaient installées les icônes ; en conséquence de quoi, en entrant dans la maison, les membres de la famille voyaient dans ce coin un mort. Les charpentiers pouvaient aussi jeter un sort sur la nouvelle maison, provoquant ainsi la mort précoce du propriétaire et la ruine de sa maison.

55 – Kriničnaja N. A., *Op. cit.*, p. 250.

56 – Civ'jan T. V., *Op. cit.*, p. 188.

parts par des courants d'air, le poêle fumait, les murs chancelaient, etc. »⁵⁴

On considérait que pour construire un bon poêle, le **poêlier** devait prononcer les incantations appropriées⁵⁵. D'autre part, offensé par le propriétaire, il pouvait « confectionner le poêle de façon à provoquer des bruits surnaturels : coups, grondements, hurlements, etc. »⁵⁶ ; pour ce faire, ils emmuraient divers objets dans la cheminée. En ce sens, les récits sur les poêliers sont très semblables à ceux sur les charpentiers. Le peuple racontait des choses à peu près similaires sur les **maçons**. C'est pourquoi les clients des représentants de ces professions les choyaient et réglaient toujours l'intégralité de leurs comptes.

La profession de **vacher** pouvait, dans certaines localités de Russie (à la différence de l'Ukraine), être perçue comme « humiliante et digne de mépris »⁵⁷. Par contre, dans le Nord russe (dans les régions d'Arkhangelsk et d'Olonetsk), ces gardiens de troupeau étaient respectés et même craints, car ils étaient considérés comme des sorciers associés aux *lešij*⁵⁸ (esprit des forêts).

Le peuple croyait que le vacher concluait un contrat avec le *lešij*, qui en vertu de cet accord s'engageait à protéger le troupeau. En échange, le *lešij* recevait en été deux ou trois vaches ou du lait d'un, de deux, voire de trois trayons d'une vache... Malgré ce contrat, certains meneurs de bétail trompaient le *lešij*, en ne lui payant qu'un demi-oeuf de poule : ils en mangeaient une moitié et donnaient l'autre au *lešij*.⁵⁹

Le vacher pouvait également prendre certains engagements envers le *lešij* : « ne pas manger de baies rouges ou noires, ne pas cueillir de champignons, ne pas se faire couper les cheveux, ni se raser, ne serrer la main à personne, ne pas se marier, ne pas jouer du *garmonoška*⁶⁰, ne passer par-dessus les haies ou encore d'autres choses de ce genre »⁶¹. Cet accord était gardé secret.

Dans le Nord, les meneurs de troupeaux se divisaient en « ceux qui savaient » et « ceux qui ne savaient pas », c'est-à-dire ceux qui maîtrisaient et ceux qui ne maîtrisaient pas la magie. Le travail des premiers était bien mieux rémunéré et les gens leur confiaient plus volontiers leur bétail. Le berger « qui savait » devait avant tout connaître le texte écrit d'une formule magique particulière, appelée « l'envoi du vacher »⁶². Ces textes étaient d'ordinaire très longs et contenaient de nombreuses adresses à toutes les forces saintes et célestes, appelées à protéger le bétail. Le vacher prononçait habituellement la formule magique en tournant autour du troupeau, avant de les guider vers les pâtures⁶³. Les rituels du premier pâturage sont également connus et assez compliqués. D'après des informations venant des régions de Vologda et d'Olonetsk, le vacher « prononçait une longue formule magique (...) et poussait le bétail entre des feux. Ensuite, il prenait du cérumen chez chaque animal qu'il roulait dans de la cire, un cadenas avec la clé, une motte de terre de terre provenant d'une tombe,

⁵⁷ - Zelenin D. K., *Op. cit.*, p. 87.

⁵⁸ - *Idem*.

⁵⁹ - *Idem*.

⁶⁰ - Instrument de musique traditionnelle russe : petit accordéon diatonique à boutons (NdT)

⁶¹ - Levkieskaja E. E., *Op. cit.*, p. 332.

⁶² - Formule magique prononcée par le gardien du troupeau avant d'envoyer le bétail paître dans la forêt sans sa surveillance, afin d'éviter qu'il s'y perde ou qu'il y soit dévoré par les prédateurs. Plus de détails in : Moroz A. B., *Severno-russkie pastušeskie otpuska i magija pervogo vygona skota u slavjan* (Les envois des vachers du Nord russe et la magie du premier pâturage du bétail chez les Slaves), in : *Vostočno-slavjanskij étnolingvističeskij sbornik. Issledovanija i materialy*. (Recueil ethnolinguistique des Slaves de l'ouest. Recherches et documents), Moskva, 2001, pp. 232-258 ; Levkieskaja E. E., *Op. cit.*, pp. 332-335.

⁶³ - Zelenin D. K., *Op. cit.*, p. 87.

un peu de terre d'une fourmilière se trouvant au carrefour de quatre chemins, une hache, un couteau et il poussait le bétail entre ces objets. Ensuite, il les enterrait dans le champ de pâture et les laissait là jusqu'à la fin du pacage estival du bétail. »⁶⁴

D'après les croyances populaires, les **chasseurs** pouvaient pactiser avec le *lešij* (en ayant renié au préalable les valeurs chrétiennes sacrées à l'aide de rites spéciaux. Pour ce faire, il convenait par exemple de tirer sur les *Svjatye Dary*⁶⁵ ou de décharger son fusil en direction du son de la cloche de l'église. L'accord passé entre le chasseur et le *lešij* pouvait être écrit ou scellé par le sang⁶⁶. Le *lešij* annonçait oralement les conditions de « l'accord » (quand, quoi et combien on pouvait obtenir) ou lui délivrait même un document spécial. L'esprit des forêts, lui, devait pousser le gibier dans les pièges ou encore assurer la justesse du coup de fusil. Le contrat supposait certaines conditions :

Par exemple, ne pas prendre plus de gibier que ce qu'il n'était permis, aller à la chasse des jours bien précis ou encore d'autres choses de ce genre. Dans le cas contraire, le *lešij* pouvait fouetter le chasseur avec les plus hautes branches des arbres, lui inoculer une maladie ou même le paralyser.⁶⁷

Le chasseur, tout comme le vacher, était censé garder tout cela secret. En somme, sans cet accord, le chasseur n'attraperait rien de valable puisque c'est précisément le *lešij* qui partageait le butin entre les chasseurs et, sans sa permission, il n'était pas possible de tuer de bêtes. En ne respectant pas le contrat, le chasseur perdait les bonnes dispositions du *lešij* envers lui et, dans certains cas, il pouvait en mourir. À Pâques, les chasseurs, tout comme les vachers, allaient en forêt avec un œuf consacré pour échanger le baiser de Pâques avec le *lešij*⁶⁸. Quand le chasseur avait l'intention de passer la nuit dans un abri en forêt, il était également d'usage de demander l'autorisation au *lešij*.

Les **voleurs** aussi se servaient de pratiques magiques particulières, qui les aidaient à exercer leur métier de façon fructueuse. Par exemple, dévaliser quelqu'un dans l'église lors des mâtines pascales garantissait des vols réussis pendant toute l'année. Le peuple pouvait se représenter les **brigands** sous la forme de sorciers, surtout quand il s'agissait de brigands légendaires, de « nobles brigands »⁶⁹. On leur attribuait l'invulnérabilité, le pouvoir de se transformer en bêtes ou en oiseaux, d'ensorceler les armes, etc.⁷⁰ Lorsqu'ils étaient jetés au cachot ou en prison, ils acquerraient le pouvoir d'échapper au gardien, d'endormir garde, de jeter un sort sur les fers. Des récits mythologiques étaient consacrés à Kudejar, l'ataman-brigand, à Stepan Razine, etc. Ce dernier, par exemple, était représenté sur un tapis volant (*samoletka-samoplavka* [qui vole tout seul-qui flotte tout seul]) ; il marchait dans le fond de la Volga comme sur la terre ferme, commandait les serpents, brisait ses fers grâce à l'Herbe fracassante⁷¹, etc. À Razine (comme à

64 – *Ibid.*, p. 90. A propos de la sacralisation de la profession de berger, voir : Civ'jan T. V., *Op. cit.*, p. 181 ; « Dossier mythologique » du berger, basé sur différentes traditions indo-européennes : *Idem*, pp. 183-184.

65 – Saints Dons Pré-sanctifiés, c'est-à-dire le Corps et le Sang du Christ, que le chasseur mettait en bouche sans avaler et recrachait une fois sorti de l'église (NdT).

66 – Kriničnaja N. A., *Op. cit.*, pp. 372-373.

67 – Levkievskaja E. E., *Op. cit.*, p. 331.

68 – Kriničnaja N. A., *Op. cit.*, p. 372.

69 – Civ'jan T. V., *Op. cit.*, p. 180.

70 – Vlasova M. N., *Op. cit.*, p. 252.

71 – Herbe magique, cueillie dans la forêt, qui a le pouvoir de briser les fers, ouvrir les serrures, casser les grilles de prison, etc. (NdT).

certaines autres bandits) était attribué le pouvoir d'ensorceler les serpents et les grenouilles⁷².

Enfin, il faut encore citer un représentant du monde des « étrangers » qui pouvait être mythifié : le **soldat**. Dans les contes et les croyances populaires, il brisait souvent des charmes en s'opposant aux mauvais sorciers. Les soldats étaient capables d'ensorceler les fusils ou de se protéger par des sorts de la male mort⁷³. À ce propos, on sait qu'il n'était effectivement pas rare que les soldats du tsar portassent dans des amulettes des textes de prières et de paroles magiques, devant les préserver de la balle ou de la lame ennemies.

Ainsi, nous constatons que la mythification portait essentiellement sur les personnes qui se trouvaient en quelque sorte en dehors de la société paysanne étant donné leur profession ou leur façon de vivre, et qui étaient souvent en outre des intrus, des hommes venus d'autres villages ou d'autres contrées. Ceci est tout à fait naturel dans le cadre de la vision traditionnelle du monde, qui perçoit l'étranger

avant tout comme un ennemi suscitant le doute et la suspicion. Les étrangers venus d'autres pays et/ou les hétérodoxes pouvaient également être mythifiés⁷⁴. il est à noter que les mécanismes de la xénophobie actuelle diffèrent très peu des mécanismes traditionnels, ce qui pourrait faire faire l'objet d'une étude à part entière.

(Traduit du russe par Anne Delizée et Katia Vandendorre)

Aleksey V. Yudin

est docteur en philologie et professeur au département de Slavistique et des études de l'Europe de l'Est à l'Université de Gand (UGent)

72 – *Idem*.

73 – *Ibid.*, p. 253.

74 – Voir par exemple : Belova O. V., *Poljaki i vostočnye slavjane : etnokulturnye stereotipy v Poles'e* (Les Polonais et les Slaves de l'est : les stéréotypes ethnoculturels en Polésie, in : *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Poljaki glazami russkikh – russkie glazami poljakov. Zbiór studiów* (Les Polonais avec les yeux des Russes – les Russes avec les yeux des Polonais. Recueil d'études), Roman Bobryk i Jerzy Faryno (éd.), Warszawa, 2000, pp. 59-65.

Sarah Flock

Premières réflexions théoriques d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ?

A l'âge de 23 ans, Krejča, comédien sous la direction d'Emil František Burian, publia un texte dans lequel il tenta de cerner la notion contemporaine de mise en scène. Son article, « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène »¹, fut suivi par une série d'autres considérations. Datant principalement de 1945 à 1948, ces quelques notes théoriques couvrent un moment d'intense réflexion artistique en Tchécoslovaquie. Par ailleurs, elles mettent en lumière les principes philosophiques et esthétiques des futures productions de Krejča.

Le contexte théâtral:

Les réflexions de Krejča s'insèrent entre deux périodes charnières de l'histoire : la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le Coup de Prague de 1948. La Tchécoslovaquie connut après 1945 de nombreux changements sur les plans social, économique et culturel. La culture, antifasciste et démocratique, prit une orientation de plus en plus socialiste. La majorité des artistes tchécoslovaques, dont certains allaient devenir des acteurs importants

¹ - Krejča Otomar, « Co je režisérismus ? » (Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ?), in: « DIVADELNÍ ZAPISNÍK », I, 1945/46, Prague, pp. 145-150.

de la construction du réalisme socialiste dans leur pays, s'inscrivit au parti communiste². En l'espace de quelques années, les théâtres furent nationalisés, l'enseignement de l'art dramatique réformé, l'académie, la DAMU, créée et un réseau théâtral centralisé mis en place. Caractérisés par la possibilité d'un renouveau culturel, les arts de la scène tchèque renouèrent avec les expériences de l'avant-garde. Celle-ci s'était surtout concentrée autour du Théâtre Libéré (Osvobozené divadlo). Fondé en 1924 par deux sommités de l'avant-garde théâtrale pragoise, Jindřich Honzl et Jiří Frejka, rapidement rejoints par Burian, le théâtre accueillit en 1927 le duo comique de Jiří Voskovec et Jan Werich dont les saynètes, influencées par le burlesque américain, allaient progressivement évoluer vers une critique du nazisme montant. Honzl, membre du cercle de Prague, tentait d'unir le surréalisme au structuralisme et s'opposait au *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Frejka, l'un des fondateurs et pédagogues de la DAMU, intégrait dans son art les conceptions théâtrales contemporaines russes et françaises. Après la Deuxième guerre mondiale, il fut la cible de critiques virulentes car son théâtre ne traduisait pas de couleur politique. À la fois adepte du théâtre total et gauchiste convaincu, Burian, certainement l'artiste le plus significatif de cette période, fonda le théâtre D 34. Après 1945, il devint un zéléateur ardent du réalisme socialiste. Les approches distinctes de ces créateurs annonçaient le vivier artistique de ces brèves années qui coïncidaient avec les débuts théâtraux de Krejča.

À la fin de la guerre, l'artiste sentit la nécessité de se repérer face à tous les bouleversements historiques et sociopolitiques. De nombreux débats portaient sur la position théâtrale à adopter : fallait-il revenir aux expérimentations de l'entre-deux-guerres, suivre les mouvements de l'Occident ou plutôt ceux développés en Russie³ ? La majorité de ces discussions se passionnait pour deux problématiques. La première tendait à préciser le concept de « režisérismus » alors que la seconde essayait de définir le nouveau réalisme⁴. Dans ses articles, Krejča s'intéressa à ces deux notions. En 1948, l'application de la doctrine jdanovienne à la sphère culturelle tchécoslovaque enraya ces questionnements.

Rapprochement avec la pensée structuraliste

Inspiré par les cours donnés par Jan Mukařovský à l'Université Charles, « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » parut en 1945 au sein de la revue *Carnet théâtral*. Cette réflexion ressemble à un manifeste artistique, même si Krejča le qualifie aujourd'hui de bêtise de jeunesse⁵. Sa publication déclencha une polémique sur les liens entre le metteur en scène et l'auteur dramatique et suscita trois débats esthétiques organisés par l'Union pour la création théâtrale⁶. Enfin, par le biais de cet article, Krejča situa la mise en scène dans le contexte

2 - Pömerl Jan, « Před první svobodnou sezónou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945) » (Avant-première saison libre [Vers l'organisation de l'art dramatique tchèque en 1945]), in : « DIVADELNÍ REVUE », 3, Prague, 1995, pp. 55-63.

3 - Hyvňar Jan, « Hry s hercem v poválečných diskusích. 1. Diskuse o režisérismu » (Jeux avec l'acteur dans les débats d'après guerre. 1. Débat sur l'hégémonie du metteur en scène), in : « Disk », 3, 2003, pp. 16-20.

4 - *Idem*.

5 - Entretien téléphonique de l'auteur avec O. Krejča du 24 février 2006.

6 - Krejča Otomar, « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » (Deux discussions, I. Qu'est-ce que la mise en scène?), in : « DIVADELNÍ ZAPISNIK », I, 1945/46, pp. 302-309.

théâtral tchèque d'après-guerre et ébaucha théoriquement ce qu'il allait expérimenter onze années plus tard.

« Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » réagit à un billet du critique Jiří Kárnet⁷ publié dans le premier numéro de la revue *Génération*. Son texte, « La guerre des générations », analysait les premières mises en scène d'après-guerre et commentait *Roméo et Juliette* de Burian et *La Mort de Tarelkin* de Josef Šmída. Dans son article, Kárnet compara la mise en scène à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »⁸, parla de « dénaturation de l'auteur et des abus de la mise en scène »⁹ pour en donner la définition suivante : « Communément, l'hégémonie du metteur en scène est la dénomination véritable pour la pauvreté d'un metteur en scène qui n'entend qu'une seule voix interne au texte et se comporte en marâtre envers l'autre. »¹⁰

Comme le nota Jindřich Černý¹¹, Krejča riposta en posant deux types extrêmes de metteurs en scène. Le premier (metteur en scène du type I) convertit dogmatiquement les valeurs dramatiques contenues dans le texte inchangé en une forme scénique, témoigne de la complexité de la pensée de l'auteur, cherche toutes les significations propres à l'œuvre dramatique et les exprime grâce à des moyens préalablement fournis par l'œuvre. De la sorte, il matérialise scéniquement la vision de l'auteur dramatique. Le second (metteur en scène du type II) « prend l'œuvre dramatique comme un matériel qui l'inspire pour une nouvelle vision scénique originale dont la direction peut diamétralement diverger de l'orientation du texte. (...) Ce metteur en scène devient le nouvel auteur de la pièce qu'il est en train de monter »¹². Krejča délimita la pratique théâtrale contemporaine entre ces deux attitudes. « La connexité entre le metteur en scène et l'auteur relève dans les deux cas du caractère scénique »¹³ et ce dernier trouve son expression dans les choix dramaturgiques posés par le metteur en scène.

Krejča poursuivit son argumentation en commentant la formule de Kárnet relative à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »¹⁴ qui demeure toutefois un mauvais rapport « conscient et intentionnel »¹⁵ car il sert la visée artistique du metteur en scène. Il justifia l'infidélité du metteur en scène au texte en insistant sur la différenciation ontologique qui existe entre *l'œuvre dramatique* et *l'œuvre scénique*¹⁶. La première relève du genre littéraire ; la seconde, des arts du spectacle¹⁷. Krejča observa que la définition de Kárnet se fondait sur l'espace du lecteur et non sur celui du spectateur. Kárnet percevait l'auteur comme dénaturé car « le metteur en scène n'entend[ait] qu'une seule voix interne au texte »¹⁸. Krejča rétorqua par une perspective plus ouverte. À l'aune du lecteur, le metteur en scène (types I ou II) trahit inévitablement le texte. Néanmoins, l'œuvre dramatique ne constitue qu'une composante structurelle de la totalité de l'œuvre scénique et n'entre pas dans un rapport d'équivalence avec elle. Krejča inféra son discours par deux

7 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi » (La guerre entre les générations), in : « GENERACE », 1, Mladá Fronta, novembre 1945, pp. 24-28.

8 - *Ibid.*, p. 25. Toutes les traductions sont de l'auteur.

9 - *Ibid.*, p. 26.

10 - *Idem.*

11 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, Orbis, Prague, 1964, p. 12 et suiv.

12 - O. Krejča, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 145-146.

13 - *Ibid.*, p. 146.

14 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi », *Art. cit.*, p. 25.

15 - O. Krejča, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, p. 146.

16 - Réciproquement : *dílo dramatikovo* et *dílo dramatické* ; Krejča Otomar, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 145-146.

17 - Krejča Otomar, « K otázce režisérismu » (De la question de l'hégémonie du metteur en scène), in : « DIVADELNÍ ZAPISNÍK », I, 1945/46, pp. 124-133.

18 - Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi », *Art. cit.*, p. 26.

références. La première provint de l'esthétique de Otokar Zich¹⁹ et sa différenciation entre l'œuvre dramatique et l'œuvre scénique ; la seconde s'appuya sur la pensée proprement structuraliste²⁰, notamment sur les études de Veltruský²¹ et celles de Mukařovský²². Le structuralisme lui permit de libérer le créateur du modèle zichéen enfermant l'artiste dans la seule structure dramatique²³. Selon Krejča, les metteurs en scène (types I et II confondus) décèlent autant de mélodies que leur potentiel artistique le permet. Seule la façon dont ils procéderont artistiquement diffère. Le metteur en scène du type I entreprend de trouver une représentation qui colle au texte, tant au point de vue de la forme qu'au point de vue de la sémantique, et englobe la pluralité des sens endogènes à la pièce. Dans ce but, il s'appuie principalement sur l'acteur et le discours verbal²⁴. De son côté, mettant à profit sa fantaisie créatrice et s'autorisant des écarts face au texte, le metteur en scène du type II compose intentionnellement à partir d'une seule ligne mélodique, souvent secondaire, une symphonie de motifs pour insister sur le caractère dramatique ou actualiser le texte.

L'hégémonie du metteur en scène ne se résume donc plus à la déformation de l'œuvre dramatique mais se définit « comme une déformation de la structure de l'œuvre scénique, opérée par un metteur en scène, de sorte qu'une ou plusieurs de ses composantes, formant l'organisme de l'œuvre scénique, soient surexposées de manière autotélique au préjudice du tout et lui soient connectées non organiquement, si bien que la figure formelle et sémantique de cette composante est en contradiction avec la figure de toute la structure (de toutes les autres composantes) »²⁵. Par l'emploi de termes tels que *au préjudice*, *non organiquement* et *contradiction*, Krejča dénonçait le metteur en scène dominateur tout en insistant sur l'impératif de la dramaturgie, apte à conjuguer tous les éléments participant à la création de l'œuvre scénique.

Le jeune acteur ressentit le besoin de préciser son hypothèse. Ses nouvelles réflexions ne s'attachèrent plus tant à spécifier la prépondérance du metteur en scène²⁶ que ses choix dans le contexte du théâtre d'après-guerre et le rôle fondamental joué par le comédien. Par ailleurs, une divergence d'opinions par rapport à la conception théâtrale de Burian commençait à poindre²⁷.

Dans son article, « De la question de l'hégémonie du metteur en scène », Krejča entreprit de la définir « principalement du point de vue sémantique, où la notion de signification, de sens de l'œuvre scénique, serait comprise par son lien à la réalité sociétale, sociale et culturelle »²⁸. En insistant uniquement sur le premier postulat de l'organicité de l'œuvre scénique, il devint possible d'en dégager un deuxième, celui de l'organicité de l'art dramatique dans sa relation avec la société. Dès lors, Krejča revint sur la nécessité de concevoir l'œuvre scénique comme un

19 - Zich Otokar, *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie* (Esthétique de l'art dramatique : dramaturgie théorique), Melantrich, Prague, 1931.

20 - Pour une étude de l'influence de Zich sur la pensée structuraliste tchèque, voir: Deák František, « Structuralism in Theatre : The Prague School Contribution », in : « THE DRAMA REVIEW », Vol. 20, No. 4, Theatrical Theory Issue, Décembre 1976, pp. 83-94.

21 - Veltruský Jiří, *Dramatický text jako součást divadla* (Le texte dramatique comme composante du théâtre), in : « SLOVO A SLOVESNOST », 7, Prague, 1941, pp. 136-137.

22 - Mukařovský Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux), Borový, Praha, 1936, également in : « STUDIE Z ESTETIKY », Odeon, Prague, 1966.

23 - Černý Jindřich, *Otokar Krejča*, Orbis, Prague, 1964, p. 14.

24 - Krejča Otokar, « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 146-148.

25 - *Idem*.

26 - Son article, « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » exprima à nouveau en détail et dans un style moins ambigu les idées propres au billet intitulé « Co je režisérismus? ». Dans les faits, il s'agit d'une réponse écrite adressée à D. Slezák qui contestait le contenu de l'article en question.

27 - La scission entre Krejča et Burian est analysée en détail par Černý Jindřich, *Otokar Krejča*, *Op. cit.*

28 - Krejča Otokar, « K otázce režisérismu », *Art. cit.*, p. 124.

tout contenant des composantes fondamentales qui sont de valeurs égales et de même utilité pour l'œuvre scénique. En revisitant ses observations de manière plus circonstanciée, Krejča aboutit à l'affirmation suivante, déjà amorcée dans « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » : « La relation éternelle de l'œuvre scénique, surtout du point de vue des détails, contient autant d'interprétations qu'il n'y a d'artistes dramatiques et d'époques. »²⁹ Dans son article « Des carnets d'acteurs »³⁰, Krejča détermina la dénomination de *relation éternelle* selon la terminologie de Mukařovský³¹ : la relation entre le signe et la réalité est appelée *relation éternelle* ; le signe étant défini comme la réalité, perceptible par des signifiants, qui tend à quelque chose, représente quelque chose, « pense » quelque chose³². Ainsi, selon Krejča, la compréhension de l'œuvre scénique devenait désormais modulable en fonction des dispositions inhérentes au metteur en scène et ces variations signifiantes étaient plus facilement perceptibles dans les détails de l'œuvre que dans son ensemble. Il accédait théoriquement à la totale liberté interprétative du metteur en scène, dont les affinités artistiques se répercutent obligatoirement sur la réalisation de l'œuvre scénique³³.

Par analogie entre les développements de « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » et « Des carnets d'acteurs », la dichotomie entre les metteurs en scène type I et II présente dans l'article de 1945 se décline, deux ans plus tard, sous les notions de *metteurs en scène réalistes illusionnistes* et de *metteurs en scène poétiques anti-illusionnistes*. Cette clarification terminologique permet de qualifier le rapport du metteur en scène à l'œuvre. En premier lieu, Krejča constata que la dissemblance principale entre les deux natures opposées des metteurs en scène se situe dans une conception divergente de la « réalité [...] transportée d'un type d'art vers une autre type. De l'œuvre dramatique vers l'œuvre scénique »³⁴. Krejča souligna une fois de plus que le résultat scénique dépendait de la personnalité du metteur en scène car celui-ci « donne la forme finale de l'œuvre scénique »³⁵. D'abord, Krejča ironisa : le metteur en scène réaliste illusionniste, s'efforçant de reproduire le plus fidèlement possible l'œuvre dramatique, en devient anti-illusionniste. Il releva ici le paradoxe de l'impossible fidélité au texte dramatique et à la mimésis. Ensuite, il transposa le modèle purement théorique des deux rapports face à la mise en scène en une application technique. Le metteur en scène caractérisé par un réalisme illusionniste se contraint à reproduire la réalité vivante. Les composantes scéniques avec lesquelles il crée (lumière, acteur, scénographie...) appuient sa forte tendance réaliste³⁶. Dans son étude sur une œuvre scénique anti-illusionniste, Krejča insista sur le rôle interactif de chacune des composantes : « L'acteur n'est plus le seul à entrer en jeu. Tout l'espace joue et tout en devient lié. »³⁷ Conséquemment, les composantes plurielles nécessaires à la représentation n'obéissent plus à une logique hiérarchique dans laquelle l'acteur serait l'élément dominant, à l'instar du modèle illusionniste, mais deviennent équivalentes. Ce regard sur le « créateur non

29 – *Idem.*

30 – Krejča Otomar, « Z hercových zápisků » (Des carnets d'auteurs), in : « DIVADELNÍ ZAPISNIK », IV, Prague, 1947, pp. 230-240, pp. 544-556.

31 – Note d'Otomar Krejča à son article « Z hercových zápisků », *Art. cit.*, p. 233.

32 – Mukařovský Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, *Op. cit.*

33 – Krejča Otomar, « Z hercových zápisků », *Art. cit.*, p. 231.

34 – *Idem.*

35 – *Idem.*

36 – *Ibid*, p. 232.

37 – *Idem.*

réaliste »³⁸ rapprochait Krejča des discours théoriques de Honzl et de son « grand art dramatique ». Honzl publia en 1940 un article, intitulé « De la mobilité du signe théâtral »³⁹ dans lequel il développa ses principes théoriques. Pareillement à Zich, Honzl perçoit tout spectacle comme un ensemble de signes, néanmoins ses diverses unités s'affranchissent de leur fonction traditionnellement définie comme théâtrale pour échanger parfois leur rôle signifiant. Selon Honzl, le caractère typiquement théâtral repose sur la mobilité du signe. Les éléments du théâtre peuvent ainsi se modifier au fil du temps néanmoins l'événement théâtral persiste et continue à émouvoir le spectateur. Dans son essai, Honzl revendique le primat de l'action dramatique qui homogénéise l'acteur, la parole, la musique, l'éclairage...⁴⁰ Une filiation théorique entre le point de vue de Honzl et celui de Krejča existe. Néanmoins, ne tranchant pas entre les différents types de metteurs en scène et synthétisant leurs approches, Krejča insiste sur l'équivalence des signifiants entre les composantes théâtrales tout en restant attaché à deux composantes consenties comme structurelles, le texte⁴¹ et l'acteur⁴².

Une dimension phénoménologique ?

Par le truchement de l'approche structuraliste, Krejča s'affranchit du modèle zichéen pour se rapprocher des théories de Honzl⁴³. Ses considérations théoriques précédemment analysées incitent à associer Krejča au courant philosophique de la phénoménologie, important dans les Pays tchèques. En raison du contexte socio-historique provoquant nécessairement des préoccupations similaires chez les philosophes et les artistes qui réfléchissent (sur) le monde, le raisonnement de Krejča rejoint les développements philosophiques de Jan Patočka. Ce dernier tenta lui-même une mise en relation du structuralisme scientifique et de la phénoménologie dans sa dernière étude publiée⁴⁴.

La séparation entre les deux types de metteurs en scène effectuée par le comédien se rapproche des deux attitudes artistiques analysées par le philosophe dans la conférence qu'il a prononcé au XVIII^e Congrès mondial de l'I.N.S.E.A. en 1968. Dans son exposé, Patočka s'interrogeait sur l'essence et les démarches possibles de l'œuvre d'art, principalement plastique⁴⁵, et distinguait deux orientations. Il séparait la culture artistique de la culture esthétique. La première sert de « véhicule naturel de l'approche du monde »⁴⁶ et s'apparente à « un lieu de passage d'une intention qui vise l'essence des choses »⁴⁷. L'art devient alors une manière de vivre, de penser certains problèmes sociaux. Dans ce cas de figure, l'artiste propose une interprétation du monde extra-artistique. La seconde approche, « intellectuelle et volitive »⁴⁸, embrasse du « regard le monde entier »⁴⁹. Ces deux attitudes peuvent être comparées aux

38 - *Idem*.

39 - Honzl Jindřich, « Pohyb divadelního znaku » (De la mobilité du signe théâtral), in : « SLOVO A SLOVESNOST », vol. IV, n°4, Prague. Cet essai a été traduit en français, in : *TRAVAIL THEATRAL*, n°4, Lausanne, septembre 1971, pp. 5-20.

40 - Honzl Jindřich, « Pohyb divadelního znaku », *Op. cit.*

41 - Dans « Co je režisérismus », le but suivi par O. Krejča n'était pas tant de définir l'hégémonie du metteur en scène dans son rapport avec l'œuvre dramatique mais bien dans son rapport avec l'œuvre scénique. Pour ce faire, il en revenait systématiquement au texte. Cf. Krejča Otomar, « Co je režisérismus », *Art. cit.*

42 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků, O nový divadelní realismus », *Art. cit.*

43 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča, Op. cit.*, p. 14.

44 - Patočka Jan, « Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus », in : « *TJDSCHRIFT VOOR FILOSOFIE* », XXXVIII, 1976, n°1, pp. 129-135.

45 - Le texte de la conférence est publié. Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », in : *L'art et le temps*, essais, trad. E. Abrams, POL, Paris, 1990, pp. 344-368.

46 - Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 351.

47 - *Idem*.

48 - *Idem*.

deux positions extrêmes face à la mise en scène développées par Krejča et incarnées par les metteurs en scène type I, réaliste illusionniste, et type II, poétique anti-illusionniste. Le premier devient alors l'artiste opérant un « retour au style »⁵⁰, c'est-à-dire « marqué par le primat de l'imitation »⁵¹. Comme en inféra Krejča, il s'emploie à produire un art mimétique⁵². Le second se rapporte à la culture esthétique, au risque de « devenir inaccessible au grand public »⁵³. Le raisonnement des deux hommes converge deux nouvelles fois. Une première fois dans leur affirmation de la liberté de l'artiste. Là où Krejča démontrait la liberté absolue du metteur en scène, Patočka revendiquait l'art comme preuve de la liberté spirituelle de l'homme contemporain⁵⁴. Une deuxième fois lorsqu'ils perçoivent l'art comme une traduction de la société, rendue possible par la contemporanéité du discours artistique. Pour l'un, « l'art dévoile le monde »⁵⁵. Pour l'autre, il joue son rôle de « sismographe de l'opinion publique »⁵⁶. Patočka écrit :

Si l'art de nos jours se tient au plus près des ressources de la vie contemporaine, ce n'est pas pour nous inciter à nous égarer dans ses labyrinthes, mais au contraire pour nous éveiller, pour nous donner envie à voir et à sentir ce que nous ne sommes pas en mesure de voir et de sentir dans notre vie quotidienne, pénétrés que nous sommes par des forces qui nous opposent à nous-même.⁵⁷

De son côté, Krejča déclara, rejoignant de la sorte l'artiste patočkien de la *manifestation pure* :

Le théâtre dirigé par la pensée (...) doit focaliser toute son attention sur le domaine dans lequel il est possible d'influencer activement et directement les milieux de l'art. Ce domaine est le côté spirituel, sensible et éthique de l'homme. (...) Le premier palier d'une influence énergique sur l'homme est le chemin vers l'image véritable de notre contemporain sur la scène. Le spectateur a besoin de croire au personnage sur la scène, à travers lequel il peut mieux se comprendre lui-même ainsi que les gens qui l'entourent, y voir un exemple positif ou un avertisseur.⁵⁸

Le théâtre de Krejča tend donc vers l'image véritable, l'image dévoilée du monde contemporain et à catalyser l'éveil du spectateur en œuvrant sur sa dimension spirituelle, sensible et éthique.

Humanisme et actualisation :

Krejča fut amené par ses considérations à constituer des liens nouveaux entre l'homme et la réalité, entre la société et l'art, élaborant ainsi un autre rapport de l'acteur à la société. « Remarquer la vie. Dans toutes ses traductions. S'occuper de son sens et de ses sens. S'occuper du sens de la vie doit être pour l'acteur, comme pour toute personne artistique, une évidence. »⁵⁹ La volonté de Krejča d'ériger un corrélat

49 - *Ibid.*, p. 352.

50 - *Ibid.*, p. 346.

51 - *Idem.*

52 - Krejča Otomar, « Z hercových zápisků », *Art. cit.*

53 - Patočka Jan, « La Crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 356.

54 - *Ibid.*, p. 362.

55 - *Ibid.*, p. 345.

56 - Entretien de l'auteur avec O. Krejča, Prague, 8 mars 2006.

57 - Patočka Jan, « La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *Art. cit.*, p. 362.

58 - Krejča Otomar, *Festival a seminář činohry Národního divadla* (Festival et séminaire du département Jeu d'acteur du Théâtre National), vyd. Svaz československých divadelních umělců, Prague, 1959, p. 17.

entre l'art et la vie implique un retour à l'homme. L'anthropocentrisme krejčien se traduit par une foi en l'humanité et en son caractère éthique : « Nous croyons totalement en cet homme, qui est en gros⁶⁰ nommé le *peuple*. »⁶¹ Le terme *peuple* ne doit pas être interprété ici comme une manifestation des opinions politiques de l'artiste mais plutôt comme une « image » universelle du caractère humain⁶². Krejča avait déjà affirmé cette conviction récurrente à son œuvre en 1943⁶³ :

[La culture] reposera sur la large intégralité du caractère humain, elle s'appuiera sur une croyance forte et positive en la grandeur humaine ainsi que sur l'ethos commun des larges masses qui aspire à la clairvoyance et aboutira dans l'homme et ressortira de lui, de l'homme, non pas comme d'un individu mais comme d'une image de la totalité, de son type.⁶⁴

Cette représentation du type humain implique une analyse synchronique de la société. Comme le souligna Krejča dans un article où il s'attachait à répondre aux impératifs artistiques du nouveau réalisme théâtral :

Répondre à la question de l'époque – comme il est communément dit – ne signifie pas encore obéir avec étourderie à la doctrine officielle. (...) Répondre à la question de l'époque, pour un artiste, signifie introduire dans son œuvre son avis sur le monde.⁶⁵

Krejča se plaça lui-même dans le prolongement des concepts du romantisme tchèque lorsqu'il s'affilia à la pensée de František Palacký, historien et homme politique du renouveau national :

Je ne pense pas que la fonction de l'art dramatique à notre époque soit fondamentalement nouvelle ou différente de la fonction du théâtre dans d'autres situations ou à d'autres époques. Il est seulement utile d'envisager à nouveau ces vieilles bonnes idées qui ont fondé la fonction de l'art dramatique dans notre société. De les regarder du point de vue contemporain. À mon avis, Palacký a tracé précisément, clairement et infiniment la route de notre théâtre tchèque lorsqu'il disait (...) que le théâtre érigeait devant les yeux des spectateurs la vérité et la beauté éthique. Et lorsque nous regardons cette vieille parole, cette vieille pensée avec nos yeux d'aujourd'hui, alors nous pouvons non seulement l'accepter, mais elle peut également être très suggestive et très inspirante pour nous, les personnes du monde théâtral.⁶⁶

Krejča optait pour un théâtre éthique basé sur l'individu dans la société qui l'entoure et appréciait l'approche anthropophilosophique. Les pièces qu'il allait ensuite mettre en scène allaient être communément liées par un sous-texte philosophique, celui du retour à l'homme.⁶⁷ Son aspiration à un tel théâtre rejoignait la définition de cet art formulée par l'auteur dramatique et acteur important de la renaissance nationale tchèque, Josef K. Tyl, qui établit que le théâtre part de l'homme pour revenir vers l'homme ; le chemin parcouru étant précisément le théâtre.

59 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », in : « DIVADELNÍ ZÁPISNÍK », IV, Prague, 1947, p. 552.

60 - En français dans l'original tchèque.

61 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », *Art. cit.*, p. 549.

62 - Pendant la période de l'entre-deux-guerres et la période de l'après-guerre, le terme « lid », le « peuple », avait une connotation neutre et était fréquemment utilisé.

63 - Krejča Otomar, *V týdnu*, Praha, 1943.

64 - *Idem*.

65 - Krejča Otomar, « O nový divadelní realismus », *Art. cit.*, p. 548.

66 - « Rozhovor s O. Krejčou » (Discussion avec O. Krejča), umělecké osobnosti (medailony), přepis ČsT. (1968?) Archives de l'Institut théâtral de Prague.

67 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča, Op. cit.*, p. 66.

Concernant le jeu de l'acteur⁶⁸, Krejča ne tarit pas d'éloges envers l'école réaliste russe : « Remarquez le réalisme des acteurs russes ! Comme il n'est pas systématique, comme il est vivant »⁶⁹. Dans son billet sur le nouveau théâtre réaliste, Krejča se référa logiquement aux approfondissements de Konstantin S. Stanislavskij⁷⁰ et à sa collaboration avec Anton P. Čekhov. Lyriquement, il déclara : « S'il nous était donné de jouer comme Čekhov écrivait. »⁷¹ Il ressort de son argumentation exaltée que sa passion envers le dramaturge russe se fonde sur l'universalité de la pensée čekhovienne et sur la typologie de ses personnages. Krejča fut touché par la spécificité organique et éthique⁷² de son écriture et l'appliqua à sa conception générale de l'art dramatique.

Les observations esthétiques développées par Krejča directement après la Deuxième guerre mettent en exergue la continuité de sa pensée tant des points de vue esthétiques que philosophiques. Dans des entretiens postérieurs, Krejča allait revenir avec les mêmes considérations qui semblent dès lors forger la base de son art. Malgré son obstination à nier tout programme artistique préexistant à son œuvre, celui-ci se trouve ébauché par ces premiers articles. Dans ses esquisses de jeunesse, Krejča critiqua l'hégémonie du metteur en scène que la rampe sépare du reste de la troupe sans pour autant disconvenir de sa position centrale. Ainsi, il marqua son recul par rapport aux conceptions de Burian, se rapprocha théoriquement des écrits de Honzl et rejoignit la vision théâtrale de Frejka avec lequel il travailla au Théâtre municipal de Prague à Vinohrady à la fin de l'année 1946⁷³. Ses articles, dont il sourit avec sagesse aujourd'hui, allèrent lui ouvrir les portes du Théâtre National de Prague.

Ses remarques théoriques, influencées par l'esthétique de Zich et la pensée structuraliste, traduisaient aussi une affinité avec le courant phénoménologique et l'art comme « saisissement de l'esprit ». Fidèle aux remarques structuralistes, Krejča considérait que la compréhension de l'œuvre était enrichie par une organisation artistique des diverses composantes théâtrales. Ainsi, le bien-fondé artistique ne prenait sa substance que dans l'art lui-même, dans une dramaturgie réfléchie comme un tout indivisible du contenu et de la forme. De cette manière, la portée philosophique de l'œuvre actualisée pouvait apparaître plus clairement au spectateur.⁷⁴ Pour exemple, lors des séances préparatoires aux répétitions de *Roméo et Juliette* que Krejča mit en scène en 1963 au Théâtre National de Prague, Krejča, Marie Tomašová (Juliette), Jan Tříska (Roméo), Josef Topol (traducteur) et Karel Kraus (dramaturge) se retrouvèrent plusieurs fois afin d'établir ensemble la direction qu'il fallait donner à la pièce, isoler les motifs qu'il convenait d'accentuer, et moderniser le discours de Shakespeare face à la réalité des années 1960⁷⁵. *Roméo et Juliette* devint alors une parabole du conflit entre les générations, ce qui revêtait une couleur particulière

68 - Pour une étude détaillée sur le Jeu de l'acteur dans la période de l'après-guerre: Hyvňar Jan, « Hry s hercem v poválečných diskusích », *Art. cit.*

69 - Krejča Otomar, Z hercových zápisků, *Op. cit.*, p. 240.

70 - O. Krejča, « Z hercových zápisků, O nový divadelní realismus », *Op. Cit.*, p. 553.

71 - *Idem.*

72 - Dans son introduction des œuvres dramatiques complètes d'A. P. Čekhov, Jean Bonamour parle « d'éthique de l'écriture ». Bonamour Jean, *Anton Tchekhov, Théâtre*, éditions Robert Laffont, collection Bouquins Paris, 1996, p. 21.

73 - Černý Jindřich, *Otomar Krejča*, *Op. cit.*, 1964.

74 - Krejča Otomar, Josef Topol, *Půlnoční vítr (Úvaha nad rukopisem)* (Josef Topol, Le vent de minuit [Réflexion sur un manuscrit]), in : « DIVADLO » (THEATRE), 6, Prague, 1955, p. 482.

dans le contexte de la libéralisation culturelle naissante qui allait conduire au Printemps de Prague.

Dans la pratique, Krejča se sentait proche du théâtre de Stanislavskij et de l'intimisme des pièces de Čechov. Ses appréciations préparaient déjà sa future vague de *Čechovomania*⁷⁶. Krejča revendiqua « un théâtre de la vie »⁷⁷. Pour ce faire, il s'appuya sur le texte comme premier matériel de création. Selon lui, il faut lire et relire le texte jusqu'à ce que les mots prennent eux-mêmes la parole⁷⁸. Plus tard, dans ses mises en scène, il s'efforça de trouver une ligne narrative non exploitée auparavant et d'élaborer ainsi un théâtre inscrit à la fois dans la réalité présente et passée. Il transcenda en quelque sorte ces deux notions temporelles par le concept de contemporanéité.

Le théâtre de Krejča se situait dans une relation de rupture et de continuité par rapport à l'art dramatique de son pays. Son œuvre ne rejoignit pas l'avant-garde tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres développée par Voskovec et Werich, comme ce fut le cas pour une majorité des hommes de théâtre actifs à Prague pendant les années 1960, mais s'inspira des démarches de Honzl, de Burian et de Frejka sans refuser la tradition tchèque d'un théâtre plus lyrique à l'instar de ses affinités affirmées avec la pensée de Tyl ou de Palacký. Krejča prolongea et réunit l'approche de Burian, bien qu'il s'en détachât un temps, et celle de Frejka. Krejča, ayant étroitement collaboré avec les deux metteurs en scène, hérita du talent du premier pour l'innovation, de son goût pour la technique ainsi que de son autorité magistrale sur son groupe d'acteurs ; de l'apolitisme de Frejka et de sa nécessité d'un théâtre éthique et humaniste. Ces filiations, déjà pressenties dans ses articles de jeunesse, fondèrent incontestablement la base du travail théâtral que Krejča ne cessa de développer jusqu'en 2001.

75 - D'après un documentaire réalisé en 1963 par l'Institut d'Études théâtrales de Prague, *Roméo et Juliette*. Disponible à la vidéothèque de l'institut.

76 - Voir les deux articles suivants : Vostrý Jaroslav, *Qd « Čechovování » k Čechovovi* (De la Čechovomania à Čechov), in : *DIVADLO*, III + IV, Prague, 1960, pp. 145-151 + pp. 182-192.

77 - Entretien de l'auteur avec O. Krejča, Prague, 08 mars 2006.

78 - *Idem*.

Sarah FLOCK est aspirante du FNRS à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Université Charles de Prague

Entretien avec...

Marian Pankowski

Marian Pankowski est né le 9 novembre 1919 à Sanok, dans les Carpates polonaises. Fils d'un métallurgiste, il a passé son enfance et son adolescence dans sa ville natale, une petite bourgade habitée par des Polonais, des Juifs et des Ukrainiens. La guerre interrompit ses études de philologie à l'Université de Cracovie. Il prit part aux combats de l'armée polonaise. Arrêté en 1942 pour faits de résistance, il fut envoyé à Auschwitz. Transféré dans différents camps, la Libération le trouva à Bergen-Belsen, d'où il rejoindra Bruxelles. Il se fixa dans la capitale belge, où il poursuivit ses études. Il consacra sa thèse de doctorat au poète symboliste Bolesław Leśmian (1878-1937).

Devenu professeur, il a enseigné la littérature et la langue polonaises à l'ULB. Spécialiste de la littérature polonaise moderne, il s'est intéressé dans ses recherches à la « poésie brute » (couplets de noces, dictons, jurons, formules magiques).

Il a publié des recueils de poèmes, des récits, des romans et des pièces de théâtre. Celles-ci ont été mises en scène en France, en Belgique, en Suisse et surtout en Pologne. Depuis la Libération, il habite Bruxelles.

Une soirée d'auteur lui fut consacrée à l'ULB le 9 mai 2005.

Autodéfinition

Jeremy Lambert : Comment définiriez-vous votre écriture ? Quels sont les éléments conscients et inconscients qui la caractérisent ?

Il m'est possible de désigner les éléments conscients. Dans mes poèmes lyriques, je communiquais mes confidences, je disais mes émotions, grâce à une poésie classique où tout était lisible et transparent. La situation a changé lorsque j'ai quitté les strophes pour la prose, quand mes phrases commencèrent à charrier

images, proverbes et mots des faubourgs, mots qui n'étaient pas prévus, ni indispensables, mais qui m'envahissaient, avec ma complicité instinctive. Ma mémoire s'ouvrait et ces mots inattendus, ces mots risqués, parfois grossiers, venaient à la place d'un terme objectif et prévisible. J'en fus conscient assez rapidement. Et j'ai appelé cet envahissement jubilatoire « moja proza nie proza » (« ma prose qui n'en est pas »).

Dorota Walczak : Comment qualifieriez-vous vos inspirations ? Stables ou instantanées, recueillies par surprise ou savoureusement recherchées ?

Moi aussi, Madame, je me suis déjà posé cette question. Et il n'était pas facile d'y répondre, mais je vous dirais ce que je constate. J'y vois un dénominateur commun : ce serait mon indignation, ma révolte intérieure contre toutes les injustices sociales, morales ou sexuelles. Il m'est d'ailleurs un peu difficile d'en parler.

D. W. : Faites-vous partie de ces auteurs qui se promènent toujours avec un carnet de notes ? Quelle est l'importance des détails dans votre écriture ?

Non, je n'ai pas de carnet. Il me suffit d'un bout de papier pour noter un détail frappant. Il y a trois jours, dans mon restaurant favori, j'ai aperçu, trois tables plus loin, une jeune femme dont les yeux, la bouche et le nez étaient mal disposés dans son visage, ils étaient situés n'importe comment. Voici un détail que j'ai noté tout de suite sur ma serviette. Je le dévoile ici pour la première fois, mais je vais assurément l'utiliser un jour.

J. L. : Vos œuvres sont très différentes les unes des autres. Qu'est-ce qui constitue la matrice de l'écriture de Pankowski ? Cela a-t-il un lien avec la mention du lieu et de la date que l'on trouve souvent à la fin de vos textes ?

C'est vrai, je veux que chaque nouveau livre soit différent du texte précédent. C'est vrai, c'est une obsession chez moi, et ce le fut dès le début. Quant à la date que je mets à côté de ma signature à la fin d'un texte, c'est peut-être une façon de m'inscrire dans le temps des hommes, de vouloir durer. C'est peut-être une coquetterie d'artiste...

D. W. : Je trouve qu'au niveau du style, une unité est bien repérable, un « style Pankowski » bien définissable : la richesse du vocabulaire, le côté baroque, « le haut » mélangé avec « le bas », donc le carnavalesque, la mémoire et l'histoire, l'actualité des faits divers... Vous utilisez la poétique très moderne du collage, la langue est traitée à la manière du XVII^e siècle : un coup de fouet et puis une caresse... à la langue.

Je suis heureux, Madame, d'entendre une évocation lapidaire, et si agréable, de mon style. Merci.

J. L. : Vous avez enseigné la littérature polonaise. La notion de « mémoire » est indissociable de celle d'enseignement. En tant qu'exilé, donnez-vous une teneur particulière à ce terme ?

Je n'ai pas été un exilé. Je n'ai pas perdu ma patrie, je n'ai pas oublié ma langue polonaise. Le contenu de ma mémoire était polonais, mais ma méthode d'enseigner était belge ! J'ai suivi l'exemple de mon patron, le professeur Claude Backvis¹ : il analysait les œuvres des poètes romantiques polonais en séparant l'art et les qualités de la poétique du discours patriotico-religieux dominant dans la création de ces grands exilés. C'est ça qui m'a protégé. Ce fut un antidote, et grâce à lui, je n'ai pas acquis la mentalité des émigrés que je qualifierais de professionnels. Le fait que l'ULB était une sorte d'île de la réflexion, antisentimentale, m'a peut-être sauvé. Je pense que si j'avais habité une autre ville, j'aurais été pleurnichant, j'aurais chanté l'hymne national comme les autres et j'aurais finalement parlé de Varsovie comme les Juifs parlent de Jérusalem. Ce fut vraiment une grande chance de tomber sur la seule section de Slavistique qu'il y avait à l'époque en Belgique.

D. W. : Vous étiez pendant longtemps un écrivain « dérangent », trop novateur, trop libre pour être publié en Pologne après la Deuxième Guerre mondiale. D'autre part vous étiez celui qui continuait, malgré les conseils, à voyager en Pologne communiste... Aujourd'hui la situation a changé. Vos livres sont de nouveau imprimés, les journalistes se succèdent pour vous interviewer... Comment ressentez-vous cette situation ?

C'est un grand bonheur d'être accueilli en Pologne avec mes livres anciens et nouveaux. D'abord par un éditeur loyal, puis par des journalistes réellement intéressés par mon travail. Mais ce sont surtout les jeunes lecteurs qui me donnent le plus de satisfaction, surtout lors de mes rencontres à Cracovie et à Varsovie à l'occasion de la parution de *Rudolf*², de *Pątnicy z Macierzyzny*³ et de *Ostatni zlot aniołów*⁴. Je pourrais conclure : il y a des rêves qui se réalisent.

Auschwitz

J. L. : Vous avez connu les camps de concentration. Dans *Z Auszvicu do Belsen*⁵, vous écrivez « Mais là-bas... quand j'y étais, que j'y vivais... j'observais tout cela au nom de la LANGUE »⁶. Vous définissez-vous ontologiquement comme un être parlant ?

1 - Claude Backvis (1910-1998), éminent slavisant, devient assistant chargé des langues russe en polonaise à l'ULB en 1933. Durant la Deuxième Guerre mondiale, il assure des cours clandestins de 1940 à 1944. En 1945, il reprend son poste à l'ULB et qu'il garde jusqu'à sa retraite en 1977. Homme aux talents multiples, il fut élu à l'Académie des Sciences de Pologne.

2 - Paru à Varsovie aux éditions Czytelnik en 1984. Édition française : *Rudolf*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982 (traduit par Alain van Crugten).

3 - Paru à Lublin aux éditions Wydawnictwo Lubelskie en 1987. Édition française : *Les Pèlerins d'Utérie*, éd. Actes Sud, Paris, 1986 (traduit par Elisabeth Destrée-Van Wilder).

4 - Paru à Varsovie aux éditions Wydawnictwo Krytyka Polityczna en 2007.

5 - Paru à Varsovie aux éditions Czytelnik en 2000. Édition française : *D'Auschwitz à Bergen-Belsen. Aventures*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 2000 (traduit par Yolande Lamy).

6 - *D'Auschwitz à Bergen-Belsen*, Op. cit., p. 31.

Je n'entrerai pas dans la terminologie philosophique. Je pense que quand j'avais quinze ans, quand j'étais amoureux, j'ai pris la décision de devenir écrivain, de devenir poète. Et en quelque sorte, j'ai apporté cette religion à Auschwitz. Grâce à elle, je me suis considéré non pas comme un patriote malheureux, mais comme un poète qui a la chance de visiter un camp de concentration, de voir quelque chose d'extraordinaire, et... je crois que j'étais conscient du caractère exceptionnel de notre condition, de celle des dizaines de milliers de prisonniers qui étaient là. J'étais peut-être le seul qui se promenait en réfléchissant à notre situation, non pas en tant que patriote qui souffre, mais en tant qu'orgueilleux jeune poète qui se dit « moi je vais parler de tout ça ». Ma pensée allait assez loin : je voulais décrire Auschwitz en octaves. Et je le fis : en 1946, l'hebdomadaire « WIADOMOŚCI », basé à Londres, a publié mon poème intitulé « Auschwitz ».

Il faut aussi dire que je n'arrête pas de me chamailler, sur le plan linguistique, avec ceux qui utilisent improprement des termes importants. Quand je suis en Pologne, j'entends des phrases terribles : par exemple, pour qualifier les prisonnières d'Auschwitz, j'ai entendu l'expression « nasze oświęcimianki » ! C'est comme si on parlait des membres d'un club sportif féminin ! Il faut absolument faire des distinctions, il faut séparer les idées ! La ville polonaise d'Oświęcim n'est pas coupable d'avoir accueilli un camp de concentration appelé Auschwitz. Ce sont les Allemands qui ont parachuté ce cancer de camps. Finalement, cela est associé à la Pologne dans son ensemble. Je crois qu'une certaine hostilité provient de cette imprécision.

D. W. : *Z Auszvicu do Belsen* a été nommé pour le prix Nike en 2001. Un livre si petit par ses dimensions et si grand dans son message et le poids émotionnel... Étiez-vous surpris par la réaction suscitée par ce livre dans les milieux des critiques, des Juifs, des Polonais, des Allemands... ?

Je suis heureux, et consolé, Madame, d'entendre votre présentation de mon petit livre. Je l'ai écrit cinquante ans après la libération des camps. Il m'a fallu cette marge pour oser présenter un texte libre, serein, et libre d'une quelconque censure. Il fallait aussi que pendant ce temps, l'étudiant rêveur devienne l'homme d'Auschwitz, que son écriture soit apte à aborder un sujet aussi dantesque.

J. L. : Comment s'impose-t-on dans la littérature des camps après la triade Krall – Herling – Borowski ?

Les écrivains polonais qui ont connu Auschwitz ont tous traité ce sujet comme un témoignage. Ils étaient là, ils ont vu, ils ont constaté et ils séparent d'une manière, que je qualifierais de manichéenne, les victimes et les bourreaux. Pour moi, ce qui compte c'est la qualité littéraire d'un texte, d'une œuvre. Personnellement, j'apprécie beaucoup les récits de Tadeusz Borowski. Je trouve qu'il s'y exprime avec sobriété tout en s'écartant de toute flatterie patriotique. Et il est dur. En analysant ses récits avec mes étudiants à l'Université, nous avons constaté

qu'il avait « densifié » les événements. Par exemple, dans *Dzień na Harmenzach*⁷, il a groupé plusieurs instants vécus à des moments différents, cette journée est donc infernale, tout s'y passe. Evidemment, on peut trouver cette densité excellente, on peut la qualifier d'irréaliste, mais moi j'ai apprécié.

D. W. : Je crois encore une fois qu'avec *Z Auszwicu do Belsen* vous avez franchi un tabou. Vous avez abordé le sujet comme personne ne l'avait fait avant vous. Impossible de déposer ce livre, de faire une pause, il le faut lire d'une traite... Il y a la tragédie, l'impensable si triste et poignant dans sa vérité, mais il y a aussi de l'humour... inconcevable ?

Rien n'a faire, il faut à nouveau que je blasphème. Mon aveu peut surprendre et même choquer : l'exil a été pour moi une chance. Transféré d'Auschwitz à Gross-Rosen, de Gross-Rosen à Northausen, de Northausen à Bergen-Belsen, et libéré après trois années du pyjama rayé, j'ai continué le voyage vers Bruxelles avec ma tuberculose et mes 55 kilos pour 1m84. Guéri, nourri, j'ai reçu la carte d'étudiant de l'ULB. Étudier en Occident... « Zachód » ! Ce mot, pour un Polonais cultivé, appelle des associations d'idées favorables. C'est un peu la cour du mythique royaume d'Europe, avec son catholicisme millénaire et son latin, qui, dès le X^e siècle, a servi de modèle à la culture et à la langue polonaises, qui, au XVI^e siècle, a favorisé l'essor des lettres et de la pensée polonaises, cet essor que les Polonais appellent l'« Âge d'or ». Défendre ma thèse sur Leśmian dans une Université occidentale, y enseigner ensuite la langue et la littérature de mon pays, est-ce une suite d'heureux hasards ? Qui pourrait nier que ce fut une véritable chance ?

Maîtrise de la langue

J. L. : Cette maîtrise de la langue qui vous caractérise est-elle une conséquence directe de votre qualité d'exilé ? Est-elle la preuve active de votre polonité en risque de deuil ?

La réponse est oui et non. Ou plutôt c'est un oui auquel manque quelques détails. Il est vrai que j'ai connu des moments de crainte, notamment de perdre la maîtrise de mon polonais. J'ai toujours été orgueilleusement fier de ma connaissance du polonais, déjà lorsque j'étudiais à l'Université de Cracovie. Pour sauver mon polonais, pour le soigner, j'ai utilisé plusieurs techniques. Je faisais notamment de nombreux voyages oniriques avant de m'endormir. Je me voyais déambuler dans *ulica* (rue) *Niecała*, par exemple, je visionnais la petite maison de *Gruba* (grosse) *Anielka*, la prostituée municipale, je me faisais un itinéraire, je passais par telle ou telle rue, je m'entretenais avec les voisins, j'épuisais ainsi toutes les maisons en m'endormant. Le polonais qui me revenait était vivant, parlant et émouvant en même temps. Je

⁷ - Traduite du polonais par Laurence Dyèvre et Eric Veaux sous le titre *Une journée à Harmenze*, cette nouvelle a paru en français dans le recueil *Le Monde de pierre* (éd. Christian Bourgois, Paris 2002).

faisais ces voyages oniriques uniquement dans ma ville natale, nulle part ailleurs, parce que je connaissais pour ainsi dire chaque pierre.

D. W. : Dans vos écritures apparaît aussi de façon perceptible le soin de la parole, de la littérature lue à haute voix, l'art sublime de la conversation... Ceux qui ont la chance de vous entendre parler le confirmeront. Cultivez-vous en pleine conscience cet antique art de la « gawęda »⁸ ?

Tout à fait. D'ailleurs, aux techniques que je viens de citer, il faut ajouter ceci : de temps en temps, je rapportais chez moi de l'ULB un volume du *Wielki Słownik Języka Polskiego* (Grand dictionnaire de la langue polonaise), on disait alors *Słownik Warszawski* (Dictionnaire varsovien), et je le lisais à haute voix dans mon bureau lorsque ma femme et ma fille dormaient. Je lisais uniquement pour m'entendre. Et puis, il y avait les huit heures de mon lectorat. C'était un boulot mal payé, mais grâce à lui, je conservais mon polonais puisque je devais parler à voix haute huit heures par semaine. De plus, chaque année, je passais une dizaine de jours en Pologne et je notais les mots qui me frappaient, qui étaient nouveaux pour moi. Je vous citerai un exemple marrant. J'étais en Pologne, ce n'était déjà plus un pays communiste, elle ne connaissait plus cet ordre particulier dans lequel tout semblait marcher. Bien sûr, on était surveillé, mais tout ne semblait pas anarchique, contrairement à l'époque qui suivit la Table Ronde. Un taxi, conduit par une personne assez âgée, était venu me chercher à l'aéroport. À la vue des cheveux gris du taximan, je me suis dit qu'il connaissait la vie, et j'ai entamé une conversation avec lui. À un moment, je lui demande si son métier connaît la crise. Il me répondit : « Mais oui, Monsieur ! Avant on avait des horaires, des véhicules, des points, etc. Alors que maintenant, *kurwa wszystko puścili na żywioł !* » (trad. : Putain, ils ont tout laissé foutre le camp. Litt. : ils ont tout laissé partir vau-l'eau). Le mot « Żywioł », « l'élément », évoquait en moi quelque chose de mythique, d'astronomique, l'immense phénomène de la nature ! Et pour lui, cela évoquait le bazar, le bordel, tout ce qui fout le camp. C'étaient des termes comme celui-ci que je ramenaient de Pologne. Aujourd'hui, ce qui caractérise mes livres, ce n'est pas ce que disent les journalistes, « język polski », la « langue polonaise », accompagné d'un adjectif élogieux, mais plutôt « mowa polska », le « parler polonais ». C'est dans ce « parler » mâtiné d'ukrainien et d'autrichien que je puise. Ma femme, qui était originaire de Lvov, était juive et avait dû se cacher à Varsovie, c'est elle qui m'a appris beaucoup de mots varsoviens. Quand je désignais la ciboulette, j'utilisais un mot de Sanok, je disais « trymbulka ». Elle m'a appris qu'à Varsovie, on disait « szczypiorek ». Aujourd'hui que je vis seul, oui, je pratique encore l'art de la gawęda pour garder le vocabulaire et la prononciation.

8 – Gawęda : récit oral prononcé lors des banquets qui suivaient la chasse dans la culture de la petite noblesse polonaise (szlachta). Elle devint un genre littéraire au XIX^e siècle.

J. L. : Ce qui me marque personnellement dans votre écriture, c'est la qualité de vos ellipses, entre silence, sous-entendus et non-dits...

J'apprécie votre analyse de mon écriture, votre lecture consciente de mes sous-entendus et de mes non-dits. En écrivant, je ne forme pas sciemment ma phrase, elle coule, elle vient, et c'est ainsi qu'elle ramasse dans ma tête tout ce qui passe en associations, en fantasmes, etc.

D. W. : Vous pouvez aussi être perspicace et pointu dans vos propos. Evoquons *Rudolf* par exemple. Vous êtes d'ailleurs devenu, après la réédition de ce roman et les interviews (visite chez « Madame »), l'auteur coté du milieu gay en Pologne ? Et... ?

C'est un concours de circonstances bien étrange, la réédition de mon *Rudolf* par Piotr Marecki parut à Cracovie en 2005, au moment où les homosexuels polonais sortaient de la clandestinité. Ce fut un hasard de rencontrer un éditeur qui a voulu, qui a osé, rééditer mon livre. D'ailleurs, deux ans plus tard, une quatrième édition a vu le jour. C'est unique, n'est-ce pas, dans la Pologne que nous connaissons...

Traduction

J. L. : Votre œuvre a été traduite presque entièrement. Quel est votre rapport aux traducteurs ? Habitant en francophonie, pensez-vous à la traduction lorsque vous écrivez ?

Jamais. Je me souviens d'une discussion avec Jerzy Giedroyc, le rédacteur de la revue parisienne « KULTURA », il me disait à peu près ceci : « vous savez, j'ai beaucoup d'admiration pour Gombrowicz, mais ce qui me gêne, c'est qu'il veut plaire aux Occidentaux en écrivant des livres dont le climat n'est pas polonais. » Moi, je n'ai jamais été contraint de me comporter comme les écrivains qui guettent les occasions, j'étais libre, personne ne m'attendait, personne ne savait ce que j'écrivais. Heureusement j'avais accès, en Belgique, à des traducteurs qui sont tous d'anciens slavisants de notre Université. Et quand ils traduisent mes livres, ils ont l'amitié de me soumettre leur travail. Il arrive que je leur signale un régionalisme ou un néologisme de ma fabrication. Dans ces cas-là, je les aide, mais en général, ils connaissent bien mon polonais.

D. W. : À côté de votre production littéraire propre, vous avez traduit de nombreux poèmes polonais en français. Le polonais exprime bien la complexité du traduire par nécessité, on dit « nie jestem, ale bywam », « je ne le suis pas mais il m'arrive de l'être ». Comment vous sentez-vous dans le rôle de traducteur ?

Mes traductions ont été stimulées par des moments très différents dans ma vie. J'ai publié une anthologie de la poésie polonaise pour laquelle j'ai traduit moi-même les poèmes. Lorsque je travaillais à l'ULB, Claude Backvis parlait de la poésie polonaise avec énormément de chaleur et d'émotion, les adjectifs flatteurs s'accumulaient dans ses explications. Mais quand il fallait proposer une strophe, la traduction n'était pas à la hauteur des poèmes cités. Les étudiants acceptaient cela comme une illustration un peu maladroite de la poésie polonaise. Je me suis alors dit qu'il fallait que les étudiants puissent lire cette poésie chez eux. J'ai donc fait un choix de poèmes parmi ceux qui me plaisaient personnellement, du XV^e siècle jusqu'à Miłosz, et je les ai traduits. J'ai ensuite élargi cette sélection. En Pologne populaire, il y avait une anthologie très intéressante de Jan Kott et de Adam Ważyk intitulée *Wiersze, które lubimy*⁹ (trad. : Les vers que nous aimons), j'en ai tiré des poèmes engagés, que je n'utilisais pas dans mes recherches mais que je jugeais intéressants. Cette anthologie a été publiée à compte d'auteur chez un éditeur nommé André Derache, installé à Aalter, en Belgique. Mon premier stimulant dans cette publication était que les étudiants de slavistique puissent lire la poésie polonaise, comme cela existait depuis longtemps dans le domaine russe. C'était d'ailleurs la première anthologie de poésie polonaise traduite en français.

Ensuite, j'ai traduit des poèmes allemands. J'avais rencontré un couple d'Allemands pendant des vacances familiales en Italie, le monsieur, très catholique, était poète. Nous avons bavardé et il m'a proposé de traduire son livre, qui racontait l'histoire de soldats allemands qui ont survécu durant cinq années dans un bunker en Poméranie. Les enfants qui jouaient au-dessus d'eux entendirent des coups qui provenaient du sol, on a parlé de fantômes, d'esprits, etc. Finalement les sapeurs polonais ont ouvert ces casemates, et cinq hommes en sont sortis. Quatre sont morts directement au choc de la lumière et le dernier fut sauvé... pour exister plus tard dans mon roman *Fara na Pomorzu*¹⁰. Ces hommes avaient véritablement vécu le martyre, ils n'ont été sauvés que parce qu'il étaient magasiniers de nourriture... Un officier qui vivait parmi eux s'était suicidé, ils l'avaient enterré dans le riz.

Enfin, j'ai traduit des poèmes de Leśmian écrits en russe, des poèmes de ses débuts. Il faut dire qu'il baignait dans la culture russe. Dans ses premiers poèmes polonais, il fit d'ailleurs des erreurs de syntaxe, il écrivait à la russe. J'ai publié la traduction de ses deux cycles de poèmes russes en Pologne.

J. L. : Relisez-vous vos œuvres traduites ?

Je pense que cela fait partie de la relation entre l'auteur et le traducteur. Je lis la version française en tant qu'écrivain qui connaît l'intention de l'auteur.

J. L. : Vous avez été traduit par Alain van Crugten, qui a été un de vos collègues à l'Université. Comment concilie-t-on l'idée

⁹ - Cette anthologie parut en 1951 à Cracovie aux éditions Czytelnik.

¹⁰ - Paru à Cracovie aux éditions Wydawnictwo Literackie en 1997. Édition française : *Un monastère en Poméranie*, Actes Sud, 1997 (traduit en français par Elisabeth Van Wilder).

de collègue (considéré sur un pied d'égalité) et de traducteur (esclave du texte qu'il traduit) ?

Cette image est un peu trop forte. La réalité de la relation entre l'auteur et le traducteur que vous citez philosophiquement était toute différente. Le traducteur de mon *Rudolf* venait avec sa machine à écrire, je m'asseyais en face de lui. Il avait le texte polonais devant lui, le lisait à haute voix et en donnait la traduction, puis, s'il n'y avait de ma part aucune remarque, il l'écrivait directement. Ça venait très vite. Parfois il s'arrêtait et cherchait un terme adéquat parmi une série de synonymes qu'il trouvait dans un gros dictionnaire, un dictionnaire excellent qui proposait une litanie de nuances. Au fond, je l'assistais en silence, j'intervenais rarement, uniquement pour signaler une expression idiomatique. Nous étions collègues en poésie, nous le sommes toujours... Je crois que j'ai détruit votre image diabolisée ! (rire)

Figures littéraires

J. L. : Parmi vos figures littéraires principales, on retrouve votre mère. Lorsque vous la faites parler, vous utilisez le même style, dans *Rudolf* et dans *Nastka, śmieję się*¹¹, notamment. Le référent de la figure littéraire est-il si fort que vous ne puissiez pas le modifier à l'envi ?

Ma mère est la seule figure, parmi celles que j'utilise, que je n'adapte pas. Vous avez bien remarqué l'identité du style dans *Rudolf* et dans *Nastka, śmieję się*. C'est son style, je l'impose comme littéraire. Elle vient dans mes récits directement de sa cuisine de Sanok, portant son tablier.

D. W. : C'est votre mère qui vous a donné la première, me semble-t-il, le goût de la langue : puissante quand il le faut, sublime, charnelle, ou tout à la fois.

Nous abordons ici le sujet, souvent altéré, de la démarche initiatique de la mère. Mais je la trouve convaincante dans ce cas-ci. Imaginez-vous la mère qui s'approche de l'enfant qui s'éveille et lui demande de fermer les yeux. Elle dépose alors un lapereau qui vient de naître dans les mains de l'enfant et lui permet de regarder. Il trouve un lapereau, c'est une surprise pour lui. Un autre jour, elle dépose une Reine-Claude qui vient de tomber de l'arbre, encore chaude des rayons de soleil. Un autre jour encore, c'est un petit morceau des premières glaces, celles qui annoncent l'hiver, qu'elle lui dépose entre les doigts. L'enfant pousse des cris, bien sûr, mais comprend que c'est comme ça que commence l'hiver.

Je ne ferai toutefois pas une étude de la langue utilisée. Dans mes textes, dans mes livres, partout où ma mère apparaît, j'utilise des expressions typiques, provenant des faubourgs ouvriers. Pour convaincre gentiment les journalistes qui viennent m'interviewer, je leur raconte cette histoire, en français, bien que cela fausse un

¹¹ – Nouvelle parue dans « LAMPA » (Varsovie) en décembre 2007.

peu l'effet. Nous sommes en avril, ma mère rentre avec des achats. Il y a au sol un tapis blanc de gel, et ma mère dit « Mon p'tit, ce salaud de gel est arrivé et les petits culs des violettes ont froid. » Ou celle-ci : À Sanok, lorsque les Allemands ont quitté la région, un bourgmestre a été élu, c'était un communiste fidèle. Mais il aimait la boisson, c'était un ivrogne. Ma mère m'écrivit alors une lettre dans laquelle elle disait : « Tu sais, c'est comme ça maintenant, les violettes sont gelées et les merdes fleurissent. » Il n'y avait pas de limites... C'étaient des lettres comme cela que je recevais chaque semaine. Je les ai toutes gardées, et je réfléchis à qui je pourrais les confier en Pologne, afin qu'elles soient utilisées dans le cadre d'une étude philologique. Uniquement dans ce cadre-là.

J. L. : Vous êtes souvent le « professeur » dans les mots de votre mère... que vous-même placez dans sa bouche. Faut-il y voir la cause dans la force de ce référent ?

La question est fine et pas facile du tout parce qu'elle s'étend sur plusieurs domaines. Il faudrait peut-être un psychologue... mais je ne peux pas être appelé à écrire des livres et à en donner un commentaire psychologique, c'est beaucoup trop demander d'un auteur. C'est peut-être un trait caractéristique des gens pauvres, ils sont fiers de citer une situation avantageuse ou un titre de l'un des leurs, croyant que cela valorise leur démarche, que cela anoblit la famille. Mais je pourrais voir la naissance de mon texte autrement, considérer celui-ci comme de la prose composée d'éléments hétéroclites dans laquelle je situe un être en chair et en os. Je fais parler ma mère sans lui imposer mon vocabulaire, sans censurer les grossièretés de son langage des faubourgs ouvriers.

J. L. : Qu'est-ce qui se cache sous la figure littéraire du « professeur » ? Une revanche sur la vie, sur la Pologne populaire, sur l'exil, sur la langue ?

Il m'est difficile de décoder le pourquoi de l'emploi d'un mot, de sa présence dans mon discours. D'ailleurs je dois sans cesse me battre intérieurement pour ne pas utiliser mes connaissances intellectuelles, universitaires, ou mes lectures dans le « MONDE » parisien. Je me dis que j'ai mon univers, que je dois le vomir tel quel, sans ajouter de petites fleurettes parisiennes ou universitaires. Ce n'était pas facile, mais je crois que mon aspect sauvage de provincial des Carpates m'a toujours suffisamment protégé. J'aime adapter le contenu sémantique de ce mot, toujours le même, à des situations différentes. Je crois qu'on pourrait presque écrire un essai psychanalytique. Il y a assurément un rapport avec ma mère, pour elle, c'était une joie sans bornes d'avoir un fils professeur. Je crois avoir mérité ce titre, j'ai écrit une thèse de doctorat, finalement. Mon travail à l'Université m'a permis de découvrir le baroque polonais, que je ne connaissais pas du tout. J'en suis tombé amoureux, vous le constatez d'ailleurs vous-même.

J. L. : Votre écriture dramatique ne permet pas à l'acteur de s'approprier la totalité des éléments littéraires, je pense à des didascalies telles que « du champagne comme de l'urine tiédie »¹² ou « ils s'enfoncent jusqu'à la taille, jusqu'à la poitrine, puis ils grandissent sur notre vie terrestre »¹³. J'ai l'impression que ce sont plutôt les termes, les concepts langagiers développés que les acteurs doivent s'approprier...

J'ai beaucoup apprécié votre analyse, elle est fine et très juste. Je pense que si je commets mes didascalies, c'est qu'elles sont présentes dans ma tête et sont appelées à la surface à un certain moment. Ma présence intervient soi-disant mine de rien, mais un lecteur comme vous la remarque tout de suite. Et vous n'êtes pas seul, Krystyna Ruta-Rutkowska¹⁴ l'a remarquée également. Elle développe cette idée dans son travail de doctorat. Elle y a inséré un petit chapitre dédié aux didascalies, elle les évoque, les analyse et leur attribue un rôle actif, une présence comparable à celle des personnages.

D. W. : Beaucoup de vos romans sont tellement théâtraux ! Wyspiański pourrait être jaloux... Je pense à *Bal wdów i wdowców*¹⁵ (Le bal des veufs et des veuves), on trouve une intrigue shakespearienne, avec des poursuites et de la tromperie, et de la danse. Y aurait-il un clin d'œil au bal des débutantes ?

Merci de citer le nom de Wyspiański. Je ne peux pas développer cela, on pourrait croire que nous sommes deux copains, Wyspiański et Pankowski. En ce qui concerne *Bal wdów i wdowców*, le thème en est imaginaire. Je me souviens qu'une amie journaliste voulait trouver la société organisatrice de ce bal, elle a cherché partout, dans l'annuaire, sur Internet, elle a même téléphoné au casino d'Ostende. Elle n'a rien trouvé... Vous soulignez le caractère théâtral de mes romans. Hé bien, mon éditeur français m'a refusé un roman, *Balustrada*¹⁶, qui a été traduit en français, mais n'a jamais été publié, parce qu'il jugeait ce roman trop théâtral. Peut-être avait-il raison (rire).

En conclusion

D. W. : Auriez-vous la gentillesse de dévoiler pour nos lecteurs un tout petit peu les secrets de vos nouveaux projets ?

En octobre paraîtra à Varsovie mon nouveau texte, *Była Żydówka, nie ma Żydówki* (Il y avait une Juive, elle n'est plus là). Le texte a été publié l'année passée en août dans « TWÓRCZOŚĆ ». C'est un texte important, et j'ajouterais, sur un ton tristounet, comme tout ce qui

12 – *Capucine à Bécaussines*, pièce traduite en français par Alain van Crugten et parue dans Marian Pankowski, *Théâtre complet*, t. 2, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, pp. 51-89. Édition polonaise : *Pieć dramatów*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin, 2001.

13 – *Les Mâchoires d'or*, pièce traduite en français par Alain van Crugten et parue dans Marian Pankowski, *Théâtre complet*, Op. cit., pp. 7-50. Édition polonaise : *Pieć dramatów*, Ibid.

15 – Krystyna Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego : problemy poetyki dramatu współczesnego*, (La dramaturgie de Marian Pankowski : problèmes de la poétique du drame contemporain, DiG, Varsovie, 2001, 219 p.

16 – Paru à Varsovie en 2006 aux éditions Korporacja Ha!art.

17 – Paru à Londres aux éditions Oficyna Poetów i Malarzy en 1996. Édition française : *La balustrade*, L'Âge d'Homme, 2004 (traduit en français par Elisabeth Destrée-Van Wilder).

paraît en Pologne au sujet des Juifs. Après la lecture de ce texte, un homme m'a écrit une lettre superbe. C'était un ancien président du consistoire juif de Belgique. Une lettre superbe, bouleversante. J'ai été élevé depuis ma tendre enfance parmi les Juifs et les Ukrainiens, je ressens une affection fraternelle pour eux. Ce nouveau texte est nuancé, c'est un texte où un Polonais qui vit en Belgique parle de la Pologne, c'est-à-dire de nulle part, comme le disait Alfred Jarry, nulle part... mais là où il y a des Juifs et des Polonais. Je parle d'eux, j'évoque la judéité éternelle. Mon texte commence par cette idée qu'il y a deux nations, paradoxalement cosmopolites, qui portent fièrement le nom de leurs ancêtres : les Juifs et les aristocrates.

Dans mon tout nouveau texte, que je viens de donner à une journaliste pour qu'elle le retape sur son ordinateur, je me suis permis d'aller carrément vers un baroque que je qualifierais de personnel. Dans ce long roman, j'exagère, je suggère des situations équivoques, un peu louches, mais avec humour...

D. W. & J. L. : Au nom de « SLAVICA BRUXELLENSIA », nous vous remercions pour cette cordiale interview qui nous a permis de voyager dans votre œuvre et dans le temps, ce temps que vous apprivoisez si bien.

Traduction

Sarah Flock



Présentation :

Je m'intéresse au théâtre qui, comme une bonne composition musicale, un poème ou un roman, a une forme et un style.

Jiří Adámek (1977) appartient à la nouvelle génération des metteurs en scène tchèques. Diplômé du département de théâtre alternatif de la DAMU, il dénote dans le panorama théâtral pragois. Influencé par Georges Aperghis, Heiner Goebbels et Christoph Marthaler, il est en quelque sorte le pionnier tchèque du théâtre musical contemporain qu'il élabore tant par ses recherches théoriques que par la pratique. Outre son activité scientifique en qualité d'éditeur de la revue *Svět a divadlo* (Le monde et le théâtre), il rédige une thèse sur *L'acteur postmoderne et le théâtre musical*. Pour la production, il axe essentiellement sa démarche artistique autour d'expérimentations sonores. Mise à part *Les Joies de la vie* (2002), d'après l'œuvre éponyme de František Gellner, qui tient encore de la poésie chantée, ses autres « pièces radio-acoustiques » se rapprochent déjà de la poésie concrète : *Básnit báseň* (Versifier le vers, 2005) d'après quatre poèmes écrits par Ernst Jandl. Les réalisations radiophoniques suivantes, toujours empreintes de poésie concrète, s'inspirent aussi de faits politiques qu'il stylise avec humour : *Klikněte na video* (Cliquez sur la vidéo, 2007) remet en question la légitimité de la mort de Sadam Hussein ; *Osud jednoho českého politika* (Le Destin d'un homme politique tchèque, 2006) ironise sur l'ex-premier ministre Stanislav Gross remplacé suite à un scandale financier par Jiří Paroubek. Cette dernière composition acoustique constitue l'amorce vers le spectacle *Tiká tiká politika* (Tic, tic politique, 2006). En 2007, Adámek fonde sa compagnie Boca Loca LAB, adapte librement le *Livre de la jungle* qu'il destine au jeune public et conçoit un spectacle de marionnettes : *Vetřelec* (l'Intrus). Dans sa dernière mise en scène, *Evropané* (les Européens, 2008), Adámek ironise sur la lourde machine bureaucratique de l'Europe et pose les jalons d'une identité européenne commune. Ses créations se basent sur une dramaturgie vocale non littéraire et non narrative. Adámek utilise volontiers un matériel textuel concret comme le jargon journalistique, les blogs ou les documents officiels. Ses spectacles, collages de textes, musique et mouvements, s'élaborent au fil des répétitions avec la complicité de ses comédiens et de sa dramaturge (e. a. Martina Musilová, Petra Zámečnicková). Adámek collabore également avec d'autres metteurs en scène en tant qu'expert vocal, comme il le fit récemment pour la dernière production de Jan Antonín **Pitínský**, *L'éventail aux fleurs de pêcher* (2008).

Son travail a été récompensé par différents prix et nominations, dont le prestigieux prix Alfréd Radok en 2007. Adámek a été élu personnalité de l'année lors du festival alternatif Next Wave 2007, tant pour ses recherches sur le théâtre et la musique que ses réflexions théoriques.



Traduction :

Jiří Adámek
Evropané
Les Européens
(Extraits)

Première le 14 mai 2008

Experimentální prostor Roxy/NoD - Espace expérimental Roxy/ NoD

La version française de l'Ode à la Joie est de Georges Picard.

11. TRAITÉ SUR L'UNION EUROPÉENNE

Solo. Un haut fonctionnaire européen est devant un micro, face au public.

Le fonctionnaire européen :

(en regardant le public)

*le Président de la République fédérale d'Allemagne,
le Président de la République d'Estonie,
le Président de la République hellénique,
Sa Majesté le Roi des Belges,
le Président de la République tchèque,
Sa Majesté la Reine de Danemark,
Sa Majesté le Roi d'Espagne,
le Président de la République française,
la Présidente d'Irlande,
le Président de la République italienne,
le Président de la République de Chypre,
la Présidente de la République de Lettonie,
le Président de la République de Lituanie,
Son Altesse Royale le Grand-Duc de Luxembourg,
le Président de la République de Hongrie,
le Président de la République de Malte,
Sa Majesté la Reine des Pays-Bas,
le Président fédéral de la République d'Autriche,
le Président de la République de Pologne,
le Président de la République portugaise,
le Président de la République de Slovénie,
le Président de la République slovaque
la Présidente de la République de Finlande,
le Gouvernement du Royaume de Suède,
Sa Majesté la Reine du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du nord*

TRAITÉ SUR L'UNION EUROPÉENNE

Le Parlement européen est composé de représentants des citoyens de l'Union européenne dont le nombre ne dépasse pas sept cent cinquante. La représentation des citoyens de l'Union européenne est assurée de façon dégressivement proportionnelle, avec un seuil minimum de six membres par État membre de l'Union européenne. Aucun État membre de l'Union européenne ne se voit attribuer plus de quatre-vingt seize sièges. Le Parlement européen exerce, conjointement avec le Conseil des ministres de l'Union européenne, les fonctions législative et budgétaire. Le Conseil des ministres de l'Union européenne est composé d'un représentant de chaque État membre de l'Union européenne au niveau ministériel, habilité à engager le gouvernement de l'État membre de l'Union européenne qu'il représente. Le Parlement européen élit le président de l'Union européenne. Le mandat de la Commission européenne est de cinq ans. Les membres de la Commission européenne sont choisis en raison de leur compétence générale et de leur engagement européen. Le président de la Commission européenne nomme des vice-présidents, autres que le ministre des Affaires étrangères de l'Union européenne, parmi les membres de la Commission européenne. Le ministre des Affaires étrangères de l'Union européenne est nommé par le Conseil européen, statuant à la majorité qualifiée, avec l'accord du président de la Commission européenne. Le Conseil européen est composé des chefs d'État membre de l'Union européenne ou de gouvernement des États membres de l'Union européenne, ainsi que de son président et du président de la Commission européenne. Le président du Conseil européen préside et anime les travaux du Conseil européen. Le président du Conseil européen assure, à son niveau et en sa qualité, la représentation extérieure de l'Union européenne pour les matières relevant de la politique étrangère et de sécurité commune de l'Union européenne, sans préjudice des attributions du ministre des Affaires étrangères de l'Union européenne. Le ministre des Affaires étrangères de l'Union européenne préside le Conseil des Affaires étrangères de l'Union européenne. Le ministre des Affaires étrangères de l'Union européenne est l'un des vice-présidents de la Commission européenne. La Commission européenne surveille l'application du droit de l'Union européenne sous le contrôle de la Cour de justice de l'Union européenne. La Cour de justice de l'Union européenne assure le respect du droit de l'Union européenne dans l'interprétation et l'application de la Constitution de l'Union européenne. La Cour de justice de l'Union européenne statue, à la demande des juridictions nationales des États membres de l'Union européenne, sur la validité d'actes adoptés par les institutions de l'Union européenne. Les institutions de l'Union européenne sont le Parlement européen, le Conseil européen, le Conseil des ministres de l'Union européenne, la Commission européenne et la Cour de justice de l'Union européenne. Des citoyens de l'Union européenne, au nombre d'un million au moins, ressortissants d'un nombre significatif d'États membres de l'Union européenne, peuvent prendre l'initiative d'inviter la Commission européenne, dans le cadre de ses attributions, à soumettre une proposition appropriée sur des questions pour lesquelles ces citoyens de l'Union européenne considèrent qu'un acte juridique de l'Union européenne est nécessaire aux fins de l'application des traités de l'Union européenne. Les procédures et conditions requises pour la présentation d'une telle initiative des citoyens de l'Union

européenne, y compris le nombre minimal des États membres de l'Union européenne dont doivent ressortir ces citoyens de l'Union européenne, sont fixées par la loi de l'Union européenne. L'hymne de l'Union européenne provient de l'*Ode à la Joie*. La monnaie de l'Union européenne est l'euro. La devise de l'Union européenne est l' « **Unité dans la diversité** ».

(Le fonctionnaire commence à chanter avec beaucoup de sentiments, mais sans la moindre trace de parodie, l'Hymne à la joie.)

*Étincelle, Oh ! Joie divine
Jaillie de l'Elyséum
L'allégresse nous anime
Pour entrer dans ton royaume.
Par ta magie sont unanimes
Des peuples jadis divisés,
Là où ton aile domine
Règne la fraternité.*

12. BUREAUCRATIE EUROPÉENNE :

La voix et les mouvements des acteurs évoquent un tapis roulant industriel.

1^{ère} voix : Ré-
2^{ème} voix :

- tion

Les voix répètent leur phonème en boucle. Après un moment, une troisième voix intervient pour former ensemble un mot.

3^{ème} voix :

- no - va -
- gé - né - ra
- ca - pi - tu - la -
- vo - ca -
- é - di -
- col - lec -
- pa - ra -
- cep -
- gu - la -
- fo - rma -
- é - va - lu - a -
- cré - a

De plus en plus exténuées, la première et la deuxième voix s'estompent. De même, les mouvements des acteurs s'affaiblissent. À la fin, on entend la voix seule de



l'actrice qui articule énergiquement les syllabes isolées. Son discours vocal est accompagné par des mouvements puissants et robotisés.

3^{ème} voix :

- no - va -
- gé - né - ra
- ca - pi - tu - la -
- vo - ca -
- é - di -
- col - lec -
- pa - ra -
- cep -
- gu - la -
- fo - rma -
- é - va - lu - a -
- cré - a

La troisième voix est progressivement couverte par le chant joyeux de l'Hymne à la Joie, entonné par le fonctionnaire européen afin de masquer le dérèglement de la machinerie bureaucratique.

Le fonctionnaire européen :

(En chantant)

*Étincelle, Oh ! Joie divine
Jaillie de l'Élyséum
L'allégresse nous anime
Pour entrer dans ton royaume.
Par ta magie sont unanimes
Des peuples jadis divisés,
Là où ton aile domine
Règne la fraternité.*

13. SOMMET EUROPÉEN

Dès que le fonctionnaire européen termine le couplet, un duo de politiciens européens haut placés commence à muser l'air. Tous deux sont assis, jambes croisées, dans des fauteuils voisins. Selon l'usage des rencontres officielles filmées, ils ont le visage tourné vers le public. Le chant calme est accompagné par la gestuelle typique des politiciens incapables de s'entendre mutuellement.

Le duo de politiciens européens haut placés :

(Les deux voix musent à voix plus basse l'Hymne à la Joie.)

Micro en main, deux journalistes commentent le récit de leur rencontre.

Le 1^{er} journaliste télévisé : La décision a été prorogée

Le 2^{ème} journaliste télévisé : Ils ne sont pas parvenus à un accord

Le 1^{er} journaliste télévisé : Les négociations ont été infructueuses

Le 2^{ème} journaliste télévisé : Ils ont refusé de ratifier

Le 1^{er} journaliste télévisé : Ils ne sont pas parvenus à définir des objectifs communs

Le 2^{ème} journaliste télévisé : La motion a été rejetée

Le 1^{er} journaliste télévisé : Ils ne sont pas parvenus à trouver de position commune

Le 2^{ème} journaliste télévisé : Le contrat a été résilié

Les deux journalistes télévisés : Ils ont quitté le sommet

14. POLITIQUE COMMUNE

Un trio d'interprètes traduit simultanément le discours d'une politicienne montée à la tribune. Ils sont assis dans des fauteuils derrière elle.

La politicienne à la tribune :

(Elle répète sans arrêt l'expression « Politique commune », à chaque fois sur un ton différent, comme si, dans le cadre d'un long discours au parlement européen, elle énonçait ces deux mots toujours dans un contexte différent.)

...politique commune...
...politique commune !...
...politique commune,...
(etc.)

En même temps, le trio d'interprètes ajoute d'autres traductions dans les différentes langues européennes.

Le trio d'interprètes :

Common politics

La politicienne à la tribune :

Politique commune

Le trio d'interprètes :

Common politics

Politica Comunitaria

La politicienne à la tribune :

Politique commune

Le trio d'interprètes :

Common politics

Politica Comunitaria

Gemeinsame Politik

Közös Politika

La politicienne à la tribune :

Politique commune

Le trio d'interprètes :

Common politics

Politica Comunitaria

Gemeinsame Politik

Közös politika

Wspólna polityka

Spoločná politika

Společná politika

(etc.)

La politicienne est interrompue de plus en plus agressivement par les traducteurs. De désespoir, elle s'exprime non par des mots mais par des gestes et des sourires qu'elle distribue de toutes parts. Elle perd totalement le fil de son discours lorsque la traductrice tchèque commence à balbutier en cherchant l'expression correcte.

La politicienne à la tribune :

Commu-



La traductrice tchèque :

(l'interrompant)

Společ-

La politicienne à la tribune :

(l'interrompant)

Co-

La traductrice tchèque :

(l'interrompant)

Spo-

La politicienne à la tribune :

(l'interrompant)

Poli-

La traductrice tchèque :

(l'interrompant)

Spo... Po... Poli-

La politicienne à la tribune :

(l'interrompant)

Poli-

La traductrice tchèque :

(l'interrompant)

Poli-

La politicienne à la tribune :

(l'interrompant)

Commu...

La traductrice tchèque :

(l'interrompant)

Společ... Společn-

Cela dure longtemps. La politicienne parvient toutefois à conclure son discours par une déclaration cohérente.

La politicienne à la tribune :

Politique commune

La traductrice tchèque :

Společná politika

Excellensia

Ihar Skrypko

Tutejšyja de Janka Kupala, ou la création de la nation biélorusse

La naissance d'une nation est toujours un processus complexe. Et il diffère pour chaque nation. Les uns s'aperçoivent un beau jour qu'ils forment une nation et considèrent cela tout simplement comme un fait établi. Pour les autres, ce processus fait l'effet d'une bombe : un tel scénario s'observe précisément quand la prise de conscience de la nation s'accorde avec sa création, les deux s'entremêlant et se nourrissant l'une de l'autre. Dans ce dernier cas de figure, il faut souligner le rôle prépondérant que jouèrent certaines personnalités ayant, toute leur vie durant, servi la nation qu'elles-mêmes avaient d'ailleurs fondée, mais aussi certaines œuvres qui soutinrent l'action de telles personnalités. Tel est le cas de ***Tutejšyja*** (Les gens d'ici) de Janka Kupala.

Janka Kupala, de son vrai nom Ivan Dominikovič Licevič, est un écrivain, poète et dramaturge biélorusse. Son pseudonyme est en soi très simple : « Janka » est la variante biélorusse de « Jean » et « Kupala » le nom d'une fête ancienne, célébrée le 6 juillet en l'honneur du solstice d'été. Janka Kupala est né le 7 juillet (donc le jour suivant la fête de Kupala) 1882 dans la propriété de Vjazynka, non loin de Minsk. La Biélorussie faisait alors partie de l'Empire russe, non pas en tant que Biélorussie (car officiellement sévissait une politique de non reconnaissance des Biélorusses comme peuple à part entière), mais en tant que « région du Nord-ouest », unité administrative et territoriale dont le nom ne laissait entrevoir aucune particularité nationale légale. La culture biélorusse étant privée de toute diffusion de

large amplitude, elle se développa presque exclusivement dans le sillage du folklore. C'est justement ce folklore qui inspira Kupala tout au long de son œuvre.

Kupala écrivit et publia ses premiers vers en polonais. Il comprit cependant très vite qu'il ne pouvait véritablement s'exprimer que dans sa langue maternelle, le biélorusse. En 1905, il publia ses premiers poèmes en biélorusse.

Jusqu'en 1917, Kupala écrivit de nombreux vers, poèmes ainsi que ses premières pièces consacrées à la vie de la campagne et des paysans biélorusses. Aussi ses écrits continrent-ils de plus en plus d'appels au Biélorusse, compris non pas simplement comme un paysan (car, au 19^e et au début du 20^e siècles, les Biélorusses étaient principalement des paysans) ou un habitant de sa propre terre, mais surtout comme le membre d'une société nationale qui, au même titre que les autres peuples, a le droit de disposer d'elle-même. Ses œuvres devinrent de plus en plus populaires. Elles furent à la base de la formation de la langue littéraire biélorusse, dont l'usage, qui donnait la satisfaction de « se sentir Biélorusse », est toujours d'actualité.

Sa poésie baigne dans un univers riche et féérique, habité par des créatures fantastiques telles que les *domovyje* (génies de la maison), les *lešije* (génies de la forêt), les *rusalki* (ondines) et les sorcières avec leurs frasques, leurs danses et leurs jeux. En cela, Kupala est un des principaux représentants du « romantisme national ». Cette tendance littéraire du début du 20^e siècle soutenait alors le mouvement de renaissance nationale biélorusse.

En 1917, c'est avec enthousiasme que Kupala prit part à la révolution, encouragé par le mot d'ordre des communistes qui était le « droit des nations à l'autodétermination ». En effet, les premières années soviétiques favorisèrent largement le développement de la nation biélorusse. La République soviétique socialiste de Biélorussie fut créée, gagnant ainsi au sein de l'URSS une autonomie dont elle ne jouissait pas au sein de l'Empire russe. Des écoles, des instituts, des théâtres, etc. furent également ouverts. Néanmoins, le processus de renaissance nationale ne dura pas longtemps. Et bientôt il céda la place à une analyse critique de la réalité.

Ainsi, en 1922, de la plume de Kupala naquit la pièce **Tutejšyja**. Ce mot est utilisé en Biélorussie pour désigner un homme privé d'autodétermination nationale. Le principal conflit y oppose deux Biélorusses : l'un s'adapte à la situation, ne prêtant guère attention à son appartenance nationale, la changeant même au besoin ; l'autre se fait l'apologiste de l'édification nationale biélorusse. La pièce reflète en gros les deux variantes du scénario culturel biélorusse. La première est le produit des nombreux siècles d'appartenance à différents États : l'adaptation qu'elle propose peut se faire au prix du rejet de ses particularités nationales, de sa langue, de sa culture. La deuxième représente une forme d'escapisme, prônant le refus de la réalité et la création de son propre monde imaginaire, même petit, dans lequel le Biélorusse a sa place. Pour Kupala, la deuxième était la seule voie possible. Il considérait (et l'exprimait dans la pièce) que travailler lentement, progressivement et systématiquement à la formation de la culture biélorusse ainsi que combler ces lacunes qui autrefois ne pouvaient l'être pour des raisons politiques constituaient de très importants maillons de la construction nationale. D'après lui, le pire était

d'aspirer à réintégrer un empire quel qu'il soit puisque, dans un empire, les Biélorusses n'avaient pas d'avenir.

Même d'après les canons de l'époque, la pièce ne contenait rien d'antisoviétique. Pourtant, elle fut interdite tant à l'impression qu'à la représentation scénique. Elle appelait vivement l'autodétermination nationale biélorusse et traitait explicitement les Russes et les Polonais comme des colonisateurs : cela effraya les autorités soviétiques. La pièce ne fut présentée aux spectateurs biélorusses qu'en 1989. Mise en scène à Minsk dans le théâtre « Janka Kupala », elle provoqua de vives réactions au sein du public (et pas seulement auprès de celui-ci). La situation des années 1920 et celle des années 1990 se révélèrent d'une ressemblance frappante. Le spectacle mis en scène par Nikolaj Pinigin ne quitta pas la scène pendant plus de quinze ans. Malheureusement, il y a quelques années, elle fut rayée du répertoire, et ce pour des raisons inconnues.

Peut-être sont-ce les poursuites engagées par les autorités en 1921 qui ont motivé Kupala à écrire sa pièce. En 1922, lors de la publication de la pièce, Kupala fut déclaré chauvin et antisoviétique. Ainsi, la presse se mit à le persécuter et, fin des années 1920, il fut soupçonné d'implication dans une organisation terroriste qui n'existait pas. En 1930, ne supportant plus les interrogatoires, il fit une tentative de suicide. Cette tentative fut un échec. Après cela, Kupala se sentit complètement abattu. À l'hôpital, il signa une lettre ouverte affirmant qu'il renonçait à toute idée nationale. Par la suite, il écrivit de pâles œuvres de propagande glorifiant l'Union soviétique, le parti communiste et Staline en personne. Malgré cela, en 1937 il se trouva à nouveau sur une liste de personnes devant être arrêtées. Seule la protection de personnalités haut placées dans le pays lui permit d'échapper au NKVD.

En 1942, Janka Kupala tomba dans les escaliers de l'hôtel « Moskva » à Moscou et se blessa à mort. Jusqu'à nos jours, nul ne sait s'il s'agissait d'un accident, d'un suicide ou d'un meurtre...

Diplômé de master en
Sciences humaines,
Ihar Skrypko (1976)
est le dramaturge
principal du Théâtre
national du drame
biélorusse à Minsk

(Traduit du russe par Katia Vandendorre)

Recensions

Perdu dans un supermarché

Svetislav Basara, *Les allusifs*, Montréal, 178 p. Traduit du serbe par Gojko Lukič.

Tomber amoureux dans le jazz de la nature quand on est pris d'élancements dans le bras. Souffrir d'un incurable serpent dans le sein après que sa mère ait été enlevée par des esclavagistes. Se dégonfler à la brûlure de cigarette lors d'une boum fatale. Discuter avec Dieu par téléphone dans un supermarché. Telles sont les aventures plus loufoques les unes que les autres dont Svetislav Basara nous tisse le décousu dans *Perdu dans un supermarché*.

Ce recueil réunit une vingtaine de nouvelles liées, déliées voire délitées, dont la teneur absurde et insensée suit le fil d'une déconstruction en délire. Loin d'être innocente, la folie de cet écrivain, éditorialiste et diplomate qui se met en scène pousse le lecteur à s'interroger sur la condition humaine.

Sous la plume de Basara, cette réflexion de fond passe d'abord par une remise en question de la forme. Montés avec humour et sarcasme, les labyrinthes de mise en abyme, métatextualité et autofiction semblent faire perdre à ces nouvelles pseudo-autobiographiques leur contenance, leur crédibilité, voire leur réalité.

Cette littérature circulaire, gorgée de points d'interrogation métaphysiques et existentiels, se confond chez Basara avec le chaos d'un monde sans issue. Mais expérimenter l'absurde ne nous permet-il pas d'échapper à la dictature du rationalisme ?

Katia Vandenborre

Université Libre de Bruxelles

Het geluk van Rusland. Reis naar het eenzaamste volk op aarde.

Johan de Boose, Meulenhoff-Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 2008, 352 p.

Ces dernières années Johan de Boose, slaviste, poète et romancier, a publié plusieurs livres retraçant ses expéditions en Europe centrale et orientale. Son dernier ouvrage, consacré à la Russie, peut être perçu comme l'apogée de ses récits de voyage. Il y dresse un bilan à la fois élaboré et très personnel de ses rencontres avec la Russie et ses habitants au cours des trois dernières décennies.

Het geluk van Rusland (Le bonheur de la Russie) appartient au genre du « voyage sentimental » : à l'opposé du guide touristique ou du récit historique, l'auteur n'hésite pas à présenter ses réflexions subjectives sur le pays qu'il découvre. Ils s'agit d'un voyage tant dans l'espace et le temps que dans l'« âme », celle de l'auteur comme celle du peuple qu'il décrit. L'analyse d'une psychologie nationale supposée risque d'éveiller de vieux spectres imagologiques tels que celui de l'« âme slave ». Cependant, bien que son approche trahisse une certaine tendance essentialiste, de Boose se distancie d'emblée des préjugés existants, afin de trouver – comme il l'exprime – « les clés pour comprendre ce pays, pour accéder à son cœur ». Cette quête se nourrit de nombreuses conversations que l'auteur a tenues avec des Russes de tous âges et de toutes professions, de Moscou à Vladivostok, ainsi que de l'histoire et de la littérature russes. En puisant dans ses lectures du XIX^e siècle et de l'« Âge d'argent » moderniste, l'auteur donne la parole aux écrivains d'antan pour commenter ce qu'il observe dans la Russie d'aujourd'hui.

Ainsi, il se projette dans le Saint-Pétersbourg de 1911, et y rencontre Akhmatova et Mandel'stam dans un café littéraire.

Le livre comprend trois chapitres, consacrés respectivement à Moscou, Saint-Pétersbourg et la Sibérie. Le talent littéraire de de Boose imprègne tout le récit, qui est ingénieusement construit à la façon d'un texte romanesque – avec des rétrospections et des anticipations – offrant en même temps de magnifiques descriptions introspectives propres au poète lyrique. Si, par moments, le lecteur non initié peut être dérouté par l'alternance rapide d'écrivains et de personnages historiques, l'auteur convainc par ses considérations perspicaces – notamment sur « l'ostalgie », cette attirance paradoxale pour tout ce qui est soviétique, ressentie tant par des Russes que par des étrangers.

Eric Metz

Université de Gand, Haute Ecole Artesis (Anvers)

Znaki na papierze

Zbigniew Herbert, édition réalisée sous la direction de Joanna Kulakowska-Lis, Bosz, Olszanica, 2008, 180 p.

Dans une interview, Zbigniew Herbert confiait : « Mon travail préparatoire à un livre, ce sont avant tout des dessins. Je ne fais pas de photos, cela simplifierait mon contact avec l'objet. » Il n'en fallait pas moins pour donner aux éditions Bosz l'envie d'un projet : réunir ces précieuses esquisses de travail et les confronter aux textes qui en sont nés.

Le résultat s'intitule *Znaki na papierze* (Signes sur papier) et appartient aux objets que l'on est fier de posséder dans sa bibliothèque. Ce livre joliment relié se feuillette avec une étrange légèreté ; l'enchaînement des fragments d'essais, des poèmes brefs et des croquis expressifs du poète ont des rythmes charmeurs. À chaque page se retrouve la même volonté de tracer les mystères du monde, à la plume comme au pinceau. Les œuvres présentées y sont décrites ou dépeintes avec énormément de force. Le lecteur est invité à suivre les pas du curateur du grand musée de la culture européenne, une fois dans le cabinet humide d'un grand maître flamand, une autre parmi les secrets de l'Acropole. Les esquisses ne sont pas qu'une simple décoration, ils sont autant d'outils de compréhension des textes et poèmes – souvent très érudits – de l'écrivain. Elles les complètent avec sobriété et informent astucieusement le lecteur non initié à l'histoire de l'art. Bien entendu, le tout est un rien fragmentaire, parfois épars, mais comme le dit l'auteur : « Il n'est de belles villes où l'on ne peut se perdre. » Pourquoi en irait-il autrement avec les livres ?

Thibault Deleixhe

Étudiant de l'ULB en Slavistique

Ukraine. Une histoire en questions

Iaroslav Lebedynsky, L'Harmattan, Présence Ukrainienne, Série « Sciences Humaines », Paris, 2008, 271 p.

Divisé en dix chapitres chronologiques, cet ouvrage analyse l'évolution historique de l'Ukraine dans sa complexité éthique par le biais de cent trente-cinq questions qui deviennent au fil de la lecture autant de repères conceptualisants. Les nombreux renvois qui émaillent le texte assurent une heureuse cohérence. Chaque question fait l'objet d'une réponse concise mais complète dans laquelle l'auteur n'hésite pas à comparer les différentes thèses historiosophiques, démêlant ainsi l'écheveau de considérations souvent contradictoires relatives à son objet. Mythes et légendes, anciens ou repris (Roxolanie, Sarmatie, etc.), sont abordés de manière à souligner l'évolution culturelle d'un peuple multiple en quête d'unité ; un éclairage intéressant est appliqué aux concepts de « Cosaque », « Ruthène » et « Petit Russe » notamment. Vingt-trois cartes géographiques viennent compléter ces informations. Livre foisonnant et compact, cette œuvre de vulgarisation historique permet d'approfondir les connaissances relatives à l'histoire de l'Europe orientale. La vision transversale appliquée par l'auteur à l'étude de l'Ukraine se révèle un complément à haute valeur ajoutée à l'histoire de la Pologne et de la Russie, deux nations par le biais desquelles est plus régulièrement évoquée l'Ukraine.

Iaroslav Lebedynsky, le directeur de la collection « Présence Ukrainienne », se défend dès l'introduction de proposer une somme historique. Les notes de bas de page sont absentes, tout comme la bibliographie. Ce parti pris justifié par la volonté de proposer un livre introductif innovant est cependant un point faible. Aussi la facture est-elle fragilisée par quelques coquilles résiduelles.

Il s'agit donc de considérer cet ouvrage comme il se doit : une intelligente vulgarisation, qui demande d'être complétée par des études précises, mais qui intéressera l'étudiant curieux de la réalité slave dans toute sa complexité.

Jeremy Lambert

Université Charles-de-Gaulle Lille3

Hurra !!! Po Polsku 1

Małgorzata Małolepsza et Aneta Szymkiewicz, Prolog, Cracovie, 2007, 160 p.

Ce livre fait partie d'une série destinée à l'apprentissage du polonais langue étrangère conforme aux normes du Cadre européen commun de référence (CECR) pour les langues. Le manuel, les cahiers d'exercices et les CD audio qui l'accompagnent ont été créés dans le cadre du programme Socrates-LINGUA 2. Ce programme a pour but de développer l'enseignement des langues étrangères en Europe ainsi que de promouvoir les langues et les cultures des pays membres de l'Union Européenne.

Le manuel d'étude se divise en vingt chapitres, correspondant à 120 heures de cours. Il vise au développement des quatre compétences en communication : expression orale, compréhension orale, production écrite et compréhension écrite. L'apprenant avance, guidé par le lecteur, grâce aux multiples exercices qui incitent à parler, lire, écrire et comprendre les *native speakers* polonais. Les textes,

authentiques pour la plupart, concernent des sujets d'actualité et décrivent la vie en Pologne : la culture, les traditions, l'histoire... Les mots croisés, les jeux, les quizz et les exercices mnémotechniques systématisent et facilitent la concentration et l'assimilation du cours.

Le cahier d'exercices permet à l'étudiant de revoir les problèmes grammaticaux ainsi que le nouveau vocabulaire de manière cohérente et intéressante.

L'enseignant dispose d'un guide, de tests de niveau lui permettant d'évaluer les progrès de l'étudiant ainsi que d'une grammaire trilingue (polonais, allemand et anglais), accompagnant les manuels « Hurra !!! Po polsku 1 » (niveau A1), « Hurra !!! Po polsku 2 » (niveau A2) et « Hurra !!! Po polsku 3 » (niveau B1).

Créée dans un esprit de communication, cette série propose une méthode d'enseignement cohérente et moderne qui valorise l'apprentissage autonome. La collection « Hurra !!! Po polsku » est une bonne préparation à l'obtention du certificat de niveau B1.

Dagmara Gut,

Université Charles-de-Gaulle Lille3

Les Tchèques et les Belges : une histoire en miroir

Ouvrage édité sous la direction de Sarah Flock, Jiří Kocian, Jan Rubeš et Oldřich Tůma, Institut d'Histoire contemporaine de l'Académie des Sciences de la République tchèque – Centre d'Etudes tchèques de l'Université Libre de Bruxelles, Prague, 2008, 166 p.

La séparation géographique et plus de quarante ans de Guerre froide ont contribué à mettre en évidence ce qui sépare les pays d'Europe de l'ouest de ceux d'Europe centrale en général, les Belges des Tchèques en particulier. Pourtant, ces peuples partagent de nombreux points communs, de la position géographique d'un petit état entouré de grands voisins à l'histoire commune sous la domination des Habsbourg, en passant par l'expérience commune – passée pour les Tchèques, très actuelle pour les Belges – d'un état fédéral biculturel.

Voici donc un recueil de 14 articles, réalisé conjointement par des universitaires tchèques et belges, qui vise à rééquilibrer le regard que se portent réciproquement ces deux peuples. On y trouvera l'évocation tant des expériences communes (comme celle du passé habsbourgeois ou des contacts dans le domaine de l'art) que du passé national propre (de la mythologie nationale belge du XIX^e siècle à la déstalinisation en Tchécoslovaquie), sans oublier les moments d'incompréhension ou de malentendu (notamment les relations entre surréalistes des deux pays). Sans prétendre à l'exhaustivité, en 160 pages, les auteurs nous offrent une série de regards diversifiés sur le passé proche et lointain, dans l'espoir, exprimé en introduction par Jan Rubeš et Oldřich Tůma, « qu'au-delà du passé habsbourgeois, nous [ayons] aussi un avenir commun ».

Nicolas Litvine,

Étudiant de l'ULB en Slavistique

